

KAWASE NAOMI: Film als levenscyclus

Nelemans, T. 439022
Master Algemene cultuurwetenschappen
08-10-2008 Masterthesis

Inleiding

*„Film is een poging om de tijd vast te houden”
(Andrej Tarkovski, filmregisseur)¹*

Wat is dé Japanse film? Deze intrigerende vraag stelt Luk van Haute in zijn boek ‘Revival van de Japanse film’ (2002) en in een lezing tijdens het COFIB² weekend in Neerpelt, in het voorjaar van 2008. Zijn antwoord is dat dé Japanse film niet bestaat. Er bestaat een enorm breed spectrum aan genres in de Japanse cinema, waardoor nooit kan worden gesproken over een eenduidige definitie. Toch was ‘de Japanse film’ het abstracte begrip waarnaar ik onderzoek wilde doen in mijn masterthesis en waarmee ik aanklopte bij Wim Franssen en Hans van Driel, mijn (oud)docenten op de UvT.

Frappant eigenlijk, want juist de Westerse film is voor mij lange tijd het uitgangspunt geweest als het ging om ‘het kijken naar een goede film’. De laatste tien jaar, met mijn werkervaring als journaliste en mijn opleiding Cultuurwetenschappen aan de UvT, ben ik echter anders naar de wereld en haar kunsten gaan kijken. Zo ook naar film. Zeker bij het zien van cult- en artfilms die leren over andere culturen, tradities en denkwijzen werd voor mij een nieuwe wereld geopend. Ik zocht mijn eigen wereld en interesses al snel buiten de Hollywoodfilm.

De keuze om in mijn thesis een onderzoek naar (arthouse)film te doen was snel gemaakt. De opleiding Cultuurwetenschappen besteedde met name aandacht aan literatuur, mijn hart ligt echter bij film. De link met Japan was er ook al snel: de mysterieuze cultuur die moeilijk te doorgronden is, maar daardoor des te spannender om te ontdekken. Belangrijk criterium bij mijn keuze was immers geen enkele voorkennis over mijn onderzoeksonderwerp te hebben, om er onbevangen en blanco in te kunnen duiken. Maar waar begin je als je niets weet van Japanse films en alleen maar merkt dat ze je iets doen, dat ze een gevoel losmaken waardoor je meer wilt zien en weten? Natuurlijk door Japanse films te bekijken en te ontdekken welke genres het meest aanspreken. Door veel films te zien, veranderen je blik en interesses continu tot je uiteindelijk geraakt wordt door een bliksemschicht en blijft hangen bij degene die dat veroorzaakt heeft. Dat was uiteindelijk Kawase Naomi, een hedendaagse filmmaakster, die haar eigen wereld en de wereld om haar heen bekijkt vanuit de diepgewortelde tradities en gebruiken van haar geboortestad Nara (Japan)

¹ In zijn boek ‘De Verzegelde Tijd’ (1986)

² COFIB is een filmseminarie, georganiseerd door Zebracinema Belgische Provincie Limburg, Provinciaal Domein Dommelhof Neerpelt, de Vlaamse Dienst voor Filmcultuur en het Koninklijk Belgisch Filmarchief ism de Vlaamse Gemeenschap. Tijdens het seminarie rond een centraal thema worden films bekeken, becommentarieerd en geanalyseerd. Bron: <http://nl.wikipedia.org/wiki/COFIB>

De keuze voor Kawase Naomi (in het Japans staat de achternaam vooraan) is naast het gevoel dat haar werk bij me oproept toch ook vanuit praktisch oogpunt te bezien. Na een eerste kennismaking met de enorme hoeveelheid literatuur die zich rond de klassieke filmmaker Ozu Yasujiro heeft gevormd, werd het duidelijk dat ik een andere weg moest volgen om vernieuwend en origineel te zijn en niet in herhaling te vallen. Nieuwe generatie filmmakers als Kore-Eda Hirokazu en Kawase Naomi kwamen aan bod in gesprekken met mijn scriptiebegeleiders, als tegenhangers en tegelijkertijd voortzetter van de tradities van klassieke Japanse cineasten zoals Ozu. Over Kore-Eda was echter al veel gepubliceerd, met name over zijn duidelijke link met oude meester Ozu.³

Kawase kwam steeds duidelijker in beeld, waarbij in zeer geringe mate meetelt dat zij een vrouw is (wat wel redelijk bijzonder is in de filmindustrie, waar vrouwen in het algemeen nauwelijks zijn vertegenwoordigd aan de regiekant van het vak)

Het werk van Kawase kent duidelijke overeenkomsten met Ozu, maar dit gegeven is niet voldoende om een onderzoek te starten. Immers, Ozu kan wel met een hele generatie latere filmmakers vergeleken worden, gezien zijn enorme invloed op de Japanse cinema. Het praktische beslissingspunt kwam toen bekend werd dat COFIB een filmweekend rond de nieuwste film van Kawase (*Mogari No Mori-The Mourning Forest*) zou houden in april. Een grotere kans op interessante filmanalyse en literatuuronderzoek/veldonderzoek leek onmogelijk: Kawase Naomi zou het middelpunt van mijn thesis worden.

Na dit definitieve besluit volgde een periode van verdere verdieping in haar werk, waarbij ik in totaal zes films van Kawase heb gezien in de volgende volgorde:

Sharasōju (Shara, 2003)

Tsuiko no dansu (Letter from a yellow Cherry blossom, documentaire, 2002)

Ni Tsutsumarete (Embracing, documentaire, 1992)

Tarachime (Birth/Mother, documentaire, 2006)

Mogari no Mori (The Mourning Forest, 2007)

Moe no Suzaku (Suzaku, 1996)

In totaal heeft Kawase acht documentaires, drie korte films en zes langspeelfilms gemaakt. Haar werk zal later uitgebreider worden besproken.

Hoe meer films ik zag, hoe meer indruk deze filmmaakster op mij maakte met haar filmstijl en thematiek. Kawase lijkt complexe levensvragen en thema's als familiebanden, verlies en rouw op een zodanig natuurlijke manier over te brengen, dat ik alleen maar meer wilde zien en ook meer wilde weten. Wie is deze vrouw, die haar ziel bloot lijkt te leggen op het filmdoek? Hoe brengt ze de documentairstijl zo ogenschijnlijk gemakkelijk terug in haar fictie? Mijn hoofd liep over van gedachten en vragen.

Om onderzoek te doen naar Kawase Naomi en haar werk wil ik het 'model voor beeldanalyse' van André VandenBunder (2007)⁴ gebruiken. Deze Vlaamse filmtheoreticus heeft een aantal filmanalyses en theorieën (onder meer van David Bordwell) samengevoegd om hier vervolgens zelf een model uit te creëren. VandenBunder werd me aangereikt door Wim Franssen, omdat het een helder model is om films mee te analyseren. Het model komt neer op drie niveaus: poëtisch (vorm, filmisch), narratief (verhaal) en noëtisch (betekenis/ideologie) Omdat met name het noëtische niveau bij Kawase een grote rol speelt (haar films hebben vrijwel allemaal een betekenis of achterliggende gedachte, waarbij tradities en Shintoïsme/Boeddhisme een grote rol spelen), lijkt dit model ideaal om Kawase's werk beter te leren begrijpen.

Bij mijn onderzoek naar Kawase Naomi wil ik één film centraal stellen. Hierbij houd ik uiteraard rekening met haar andere werk, als referentiepunten.

Sharasōju (Shara, 2003) is Kawase's derde langspeelfilm, waarin emoties op een bijzondere manier in

³ Onder meer in interviews en filmbesprekingen: „Kore-eda toont zich een trouw volgeling van de oude meester Ozu”. Bron: <http://www.hifi.nl/recensies.php?id=1942>

⁴ Uit college Beelcultuur op UvT, uitgewerkt vanuit de syllabus vrije cursus filmanalyse 1983-1984, verzorgd door André VandenBunder.

beeld worden gebracht. Gezichtsuitdrukkingen, houdingen, gedrag, alles verwijst naar de culturele achtergrond van Japan en het enorme verdriet rond het verlies van een dierbare. Het is de combinatie van het tonen van iemands grootste verdriet (het verlies van een kind/dierbare) met de schoonheid van de natuur, het onontkoombare (nood)lot en de hoop die ondanks alles overal doorheen schijnt, al is het soms heel vaag. Niets gebeurt voor niets, lijkt de film te zeggen. Weinig films hebben me op die manier geraakt en heb ik zonder moeite vier maal bekeken in twee weken tijd, zonder enige verveling of irritatie. Het praktisch oogpunt is uitgegroeid tot een oogpunt vol nieuwsgierigheid, verwondering en de drang om meer te weten: ik wil Kawase aan de hand van met name de film Shara beter begrijpen, zonder het ontastbare van de film, de schoonheid weg te nemen voor degenen die zich ook willen laten betoveren door Kawase Naomi.

Na mijn zoektocht om uiteindelijk bij Kawase Naomi en haar werk te komen, was de keuze voor filmische referenties snel duidelijk. Deze zijn nodig om Kawase in een bredere context te kunnen plaatsen, zij geven houvast. De referenties zijn mijn eerste inspiratiebronnen voor de thesis: Ozu Yasujiro (1903-1963), Kore-eda Hirokazu (geboren in 1962) en Imamura Shohei (1926-2006) Ozu als de klassieker, om het werk van Kawase in een historisch perspectief te kunnen plaatsen. Kore-Eda werd door filmcriticus Freddy Sartor (2008) ook wel Kawase's 'filmbroer' genoemd, omdat zij zowel in thematiek als in filmstijl veel met elkaar gemeen hebben. Imamura Shohei heeft een cruciale rol gespeeld in de perceptie van de Japanse film in het buitenland. Hij won twee maal de Gouden Palm in Cannes (in 1983 voor 'Ballad of Narayama', in 1997 voor 'The Eel') en zette hiermee de Japanse film op de Europese kaart.⁵ Ook Kawase heeft in 1997, toen zij de Gouden Camera won in Cannes voor haar film Suzaku, gezorgd dat de Japanse film weer interessant werd op buitenlandse festivals. Daarnaast stelt Imamura de vrouw centraal in zijn films, zoals Kawase dat ook lijkt te doen: vaak speelt de vrouw de dragende rol (bijvoorbeeld in *The Mourning Forest*, waarin de verpleegster de oude man helpt zijn verdriet te verwerken) Tenslotte spelen de natuur en het in harmonie leven met de natuur bij zowel Imamura als Kawase een grote rol, evenals het (nood)lot dat mensen overkomt. Alles bij elkaar maakt dit Imamura een interessante referentie.

Door de film Shara van Kawase Naomi te analyseren met behulp van het analysemodel van VandenBunder en de filmische referenties hoop ik de volgende hoofdvraag te kunnen beantwoorden:

Wat is de cinema van Kawase Naomi in het licht van filmische, narratieve en ideologische aspecten van de Japanse cineasten Ozu Yasujiro, Kore-eda Hirokazu en Imamura Shohei?

In het eerste hoofdstuk van deze thesis zal kort uiteen worden gezet wat dit model van VandenBunder inhoudt. Hierbij zal naast de oorsprong en werking van het model, worden besproken welke consequenties het poëtische, narratieve en noëtische niveau van dit model heeft voor de analyse van Kawase's werk en in hoeverre het toepasbaar is op haar werk.

Vervolgens zal in hoofdstuk 2 Kawase Naomi ingeleid worden door middel van haar biografie en filmografie. Tevens zal worden aangestipt waarom ik expliciet voor haar film Shara heb gekozen als hoofdfilm voor analyse.

Als er een duidelijk beeld is ontstaan van het analysemodel en van Kawase wordt het tijd het model voor beeldanalyse van VandenBunder toe te passen. In de hoofdstukken 3, 4 en 5 zullen achtereenvolgens het poëtische, narratieve en noëtische niveau van Shara besproken worden. Ook de functie van deze niveaus binnen de film komt aan bod. Daarnaast zal in ieder hoofdstuk werk van de filmische referenties Ozu, Kore-Eda en Imamura worden besproken om een beeld van Kawase in een (beperkte) context van Japanse cinema te krijgen. Uiteindelijk zal blijken welke positie Naomi Kawase inneemt in de Japanse cinema en kan de hoofdvraag worden beantwoord.

⁵ Volgens Mes en Sharp in hun boek 'The midnight Eye Guide to new Japanese Film' (2005)

Inhoud

Hoofdstuk 1

Het model voor beeldanalyse van André VandenBunder

Inleiding André VandenBunder: biografie en bibliografie

Wat is het model voor beeldanalyse van VandenBunder?

Hoe is het model tot stand gekomen?

Welke stappen moeten worden gezet om een film volgens dit model te analyseren?

Waarom is het model geschikt voor analyse van de film Shara en welke consequenties heeft het model voor de film?

Hoofdstuk 2

Kawase Naomi, biografie en filmografie

Biografie Kawase Naomi

Filmografie van Kawase Naomi, een bespreking van haar documentaire- en fictiewerk

Shara als hoofdfilm voor onderzoek, een toelichting

Hoofdstuk 3

Het poëtische niveau in Shara en bij Ozu, Kore-Eda en Imamura

Wat zijn de filmische aspecten binnen Shara: onder meer parameters, technische middelen, het ambachtelijke, materiaal?

Welke functies hebben deze aspecten binnen Shara en ander werk van Kawase?

Hoe komen deze aspecten terug in de films van Ozu, Kore-Eda en Imamura?

Welke functies hebben deze aspecten in het werk van de filmische referenties?

Hoofdstuk 4

Het narratieve niveau in Shara en bij Ozu, Kore-Eda en Imamura

Wat is het verhaal van Shara: plot, verhaal, geschiedenis, onderwerp, personages, diëgese (rode draad)?

Welke functie heeft dit niveau binnen Shara en ander werk van Kawase?

Hoe komt dit niveau terug in het werk van de filmische referenties en welke functie vervult zij daar?

Hoofdstuk 5

Wat is de betekenis en de ideologie van Shara: idee, interpretatie, verwijzingen, associaties, connotatie?

Welke functie heeft deze betekenis in Shara en Kawase's andere werk?

Hoe komt de ideologie terug in werk van Ozu, Kore-Eda en Imamura?

Spiritualiteit en Boeddhisme/Shintoïsme in het werk van Kawase

Hoofdstuk 6

Conclusie en discussieparagraaf

Literatuur- en bronnenlijst

Bijlagen

1. model VandenBunder
2. Storyboard Shara
3. Dvd Shara

Hoofdstuk 1 Filmanalyse volgens David Bordwell

Om de film Shara van Kawase Naomi te analyseren maak ik gebruik van het filmanalysemodel van David Bordwell. Deze Amerikaanse filmtheoreticus (geboren in 1947) is met name gespecialiseerd in de narratieve theorie. Zijn filmtheorie bestaat uit drie concrete elementen: fabel, sujet en stijl. Door toepassing van deze elementen kan ik Shara analyseren en vergelijken met de filmische referenties Ozu, Kore-Eda en Imamura. In dit hoofdstuk bespreek ik de elementen van Bordwell's filmtheorie en beschrijf aan de hand daarvan het instrument waarmee ik de film Shara ga analyseren.

1.1 Fabel, sujet en stijl

Volgens David Bordwell (1984) is er een duidelijk verschil tussen een verhaal dat gerepresenteerd wordt en de daadwerkelijke representatie van het verhaal; de vorm waarin de kijker de film ziet. Hij onderscheidt hierbij drie narratieve elementen: sujet (syuzhet), stijl (style) en fabel (fabula). Deze elementen hangen met elkaar samen. Het *sujet* wordt door Bordwell omschreven als: „the actual arrangement and presentation of the fabula (fabel) in the film”.⁶ Het sujet brengt de verschillende componenten van de film samen en bestaat uit de reeks gebeurtenissen zoals die geprojecteerd wordt.⁷

Stijl wordt door Bordwell omschreven als: „the film's systematic use of cinematic devices”. Met stijl worden de middelen bedoeld waarmee de verteller het sujet vertelt, de vorm.⁸ Hierbij kan gedacht worden aan: cameravoering, geluid, licht, montage, oftewel het technische deel van de film. Via de stijl en met behulp van het sujet, zal de kijker de *fabel* gaan construeren.

Bordwell beschrijft de fabel als volgt: „...The fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field”.⁹ Oftewel: de fabel is een door de toeschouwer geconstrueerd verhaal, waarbij de gebeurtenissen logisch en chronologisch zijn gerangschikt, de personages zijn ingevuld evenals hun aandeel aan de gebeurtenissen.¹⁰ De fabel bestaat niet binnen de tekst, maar vormt het betekenis-effect dat we zelf construeren bij het zien van een film.¹¹ Bordwell vat na het benoemen van de narratieve elementen de samenhang samen: „In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet (sujet) and style (stijl) interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the

⁶ Bordwell, D. (1984) Narration in the fiction film, pag. 50.

⁷ Volgens Hans van Driel. Geraadpleegd op 18 mei 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/11nar.htm>

⁸ Geraadpleegd op 18 mei 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/11nar.htm>

⁹ Bordwell, D. (1984) Narration in the fiction film, pag. 49.

¹⁰ Geraadpleegd op 19 mei 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/11nar.htm>

¹¹ Geraadpleegd op 18 mei 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/11nar.htm>

fabula (fabel).¹²

De fabel wordt zoals gezegd geconstrueerd door de kijker, met behulp van de stijl en het sujet. Zowel het sujet als de stijl kunnen de kijker echter manipuleren bij het construeren van de fabel. Doordat er enkele vaste 'schema's' zijn die de kijker helpen de fabel te construeren, kan de filmmaker met de stijl en het sujet hierop inspelen en deze schema's naar zijn hand zetten. Tijd, ruimte en causaliteit kunnen gemanipuleerd worden, zodat de kijker op het verkeerde been wordt gezet. Het sujet is een soort gids die de kijker helpt de fabel te construeren, waarbij de nieuwsgierigheid geprikkeld wordt en waarbij de kijker op zijn pad naar de fabel continue verrast wordt. Soms wordt bijvoorbeeld zoveel materiaal getoond, dat het vormen van de fabel geblokkeerd wordt of er wordt gespeeld met tijd en ruimte. De stijl speelt hierbij een grote rol. De vorm van de film staat in dienst van het sujet: de manier waarop de film geconstrueerd is. Toch staat de stijl altijd op zichzelf, als een vast element binnen de film. Zonder techniek is er namelijk geen film.¹³ In de loop van de analyse zal blijken of Kawase Naomi ook technieken heeft toegepast in stijl en sujet om het construeren van de fabel te manipuleren.

Bordwell geeft aan dat de drie „narratieve elementen van een filmtekst niet-bewuste activiteiten bij de filmkijker activeren“. Hij gaat hierbij uit van het psychologische constructivisme. Dit wil zeggen dat een kijker bepaalde vaste schema's in zijn hoofd heeft als het gaat om vertelstructuren. Een goed voorbeeld is de detective. Veel mensen hebben zoveel ervaring in het kijken naar detectives, dat ze al vrij snel de juiste vragen kunnen stellen en het verloop van het verhaal kunnen construeren. De stijl en het sujet roepen deze schema's in vertelstructuren op en activeren deze. De voorkennis van de kijker speelt hierbij een grote rol, evenals de elementen binnen de film.¹⁴

David Bordwell biedt met deze drie elementen een concrete filmanalyse, waarbij de elementen los van elkaar kunnen worden geanalyseerd en vervolgens samengevoegd. De fabel van Bordwell heeft echter een beperking. Het werk van Kawase draait naast de fabel, het sujet en de stijl namelijk ook om ideologie en levensvisie. Het Shintoïsme en Boeddhisme spelen een belangrijke rol in haar werk. Deze tweede laag van betekenis komt bij de analyse van Bordwell niet terug. Om dit aspect binnen Shara toch te kunnen analyseren, zal ik gebruik maken van een theorie van André Vandebunder (1983). Zijn filmmodel, bestaande uit drie niveaus, sluit in grote lijnen aan bij Bordwell's elementen. Het poëtische niveau (vorm) en narratieve niveau (verhaal) zijn vergelijkbaar met Bordwell's stijl en sujet. Vandebunder bespreekt echter ook het noëtische niveau, dat verder gaat dan de fabel bij Bordwell. In het noëtische niveau gaat het om het tweede niveau binnen de film. Dit kan zowel een ideologie of levensvisie, als een standpunt ten opzichte van het onderwerp van de film zijn. Volgens Vandebunder ligt in iedere vertelling een betoog, wat aangeduid wordt met dit noëtische niveau.¹⁵ Waar Bordwell enkel spreekt over de fabel als een door de toeschouwer geconstrueerd verhaal, spreekt Vandebunder over een tweede betekenis binnen het verhaal. Uit een verhaal kunnen diverse zaken afgeleid worden, zoals een ideologie of levensvisie. Deze komt terug in het noëtische niveau. Om een compleet beeld te geven van Shara, zal ik dit niveau van Vandebunder naast de elementen van Bordwell gebruiken.

1.2 *Het instrument voor analyse*

De elementen fabel, sujet en stijl vormen zoals gezegd mijn instrument om de film Shara van Kawase Naomi te analyseren. In de volgende hoofdstukken zullen deze drie elementen aan bod komen. Ik start met het construeren van het sujet, vervolgens de stijl, de fabel en ik eindig met de levensvisie binnen Shara, met behulp van het noëtische niveau van Vandebunder. Om de elementen van Bordwell toe te passen, maak ik

¹² Bordwell, D. (1984) Narration in the fiction film, pag. 53.

¹³ Bordwell, D. (1984) Narration in the fiction film, pag. 52

¹⁴ Bordwell, D. (1984) Narration in the fiction film, pag. 50 en 51.

¹⁵ Vandebunder, collegeaantekeningen filmanalyse 1983-1984, pag. 5

gebruik van een vragenlijst.

1) Het construeren van het sujet

Het sujet bestaat zoals gezegd uit de reeks gebeurtenissen zoals die geprojecteerd wordt. Vragen die bij het construeren van het sujet gesteld kunnen worden zijn:

Wat zijn de gebeurtenissen die geprojecteerd worden in de film en hoe volgen zij elkaar op?

Wat ziet de kijker?

Hoe is de verhouding tijd, ruimte en causaliteit binnen de film:

Hoeveel tijd verloopt er in de film?

Welke ruimtes/locaties worden getoond in de film?

Is er sprake van causaliteit/samenhang binnen de film?

2) Het construeren van de stijl

De stijl wordt zoals gezegd gevormd door de vorm van de film, zoals cameravoering, geluid, licht en montage. Om dit element beperkt te houden, zal ik alleen de opmerkelijke zaken uit Shara bespreken. Ik stel hierbij de volgende vragen:

Welke opvallende stijlmiddelen komen naar voren in Shara?

- in cameravoering?

- in geluid?

- in licht?

- in montage?

Hoe staat de stijl in dienst van het sujet binnen Shara?

3) Het construeren van de fabel

De fabel wordt door de kijker geconstrueerd met behulp van de stijl en het sujet. Om de fabel te construeren stel ik de volgende vragen:

Hoe verlopen de gebeurtenissen binnen de film logisch en chronologisch?

Welke personages zijn er, hoe worden zij ingevuld en wat is hun rol binnen de gebeurtenissen?

Welke betekenis geeft de kijker aan Shara?

4) Ideologie/standpunt van de film

Vandenbunder spreekt in zijn noëtische niveau over de tweede betekenislaag binnen de film, dit kan zowel een ideologie als een levensvisie of standpunt zijn. In de film Shara komt met name het Shintoïsme en Boeddhisme naar voren, wat zichtbaar wordt in de aandacht voor de natuur, de levenscyclus en de thema's die aan bod komen (verlies, rouw, dood en hoe men daarmee omgaat). Deze levensvisie wil ik analyseren met behulp van het noëtische niveau van Vandenbunder. Hiervoor stel ik de volgende vragen:

Welke levensvisie wordt uitgedragen in de film Shara?

Hoe komt deze levensvisie naar voren?

Welke rol speelt het Shintoïsme en Boeddhisme in deze film en de films van de referenties?

Na analyse van deze elementen binnen de film Shara, kan ik met hetzelfde instrument de films van de filmische referenties analyseren en bij het werk van Kawase betrekken. Zo ontstaat een breder beeld van Kawase in de context van de Japanse film.

Alvorens tot een analyse van Shara te komen, zal ik in het volgende hoofdstuk Kawase Naomi inleiden door middel van een korte biografie en filmografie en zal de film Shara wat uitgebreider besproken worden.

Hoofdstuk 2 Kawase Naomi, een biografie en filmografie

„Zien en terugzien, uiteengaan en terug bijeenkomen, elkaar herkennen en afscheid nemen. Het is in dit komen en gaan, dat herinnert aan het onophoudelijke ritme van het leven, dat de cinema van Kawase zich situeert.”

(Maria Roberta Novielli in Kawase Naomi i film il cinema, 2002)

Om een film van Kawase Naomi te kunnen analyseren en te begrijpen, is het noodzakelijk eerst meer over deze Japanse filmmaakster te weten. In dit hoofdstuk introduceer ik haar door middel van een korte biografie en filmografie, waarna ik mijn keuze voor analyse van de film Shara zal bespreken.

1.1 Biografie

„Ik geloof dat de tijd verloopt in een onophoudelijke beweging naar de dood.”

(citaat van Kawase in i film il cinema, 2002)

Naomi Kawase werd geboren op 30 mei 1969 in Nara, een klein stadje in Japan. Haar geboorteplaats zal later een belangrijke rol gaan spelen in haar films. Ze werd direct na haar geboorte door haar moeder afgestaan aan een oudtante, een zus van haar grootmoeder, nadat haar biologische vader tijdens de zwangerschap al was vertrokken.

In 1989 rond Naomi de ‘Osaka School of Photography’ af. Tijdens deze opleiding heeft Kawase kennis gemaakt met de smalfilm, waarna ze al vrij snel de wereld om haar heen gaat vastleggen. Haar eerste film uit 1988 heeft als titel: ‘I focus on that which interests me’ (Ik kijk naar de dingen die mij interesseren), als snel gevolgd door ‘The concretization of these things flying around me’ (Het concreet worden van dingen die om mij heen vliegen)¹⁶

De wereld van Kawase was in het begin niet groter dan haar eigen omgeving en familie. Dit bleef zo toen ze in 1992 haar eerste documentaire ‘Ni Tsutsumarete’ (Embracing) maakte, over de zoektocht naar haar vader, later gevolgd door ‘Katatsumori’ en ‘See heaven’, waarin ze de band met haar oudtante (die ze zelf oma noemt) toont. De eerste twee films winnen prijzen op festivals in Japan en brengen Kawase onder de aandacht in de Japanse filmwereld. In 1997 komt de werkelijke doorbaak van Kawase, als haar eerste fictiefilm ‘Suzaku’ de

¹⁶ Via Kawase’s persoonlijke website, geraadpleegd op 4 maart 2008 via: http://www.kawasenaomi.com/english/e_works.html

Gouden Camera (prijs voor beste debuutfilm) wint op het filmfestival in Cannes. Dit zorgt voor enorme publiciteit rond Kawase en tevens voor kritiek vanuit Japan. Het was haast niet denkbaar dat een ‘simpel’ meisje van het platteland met een onafhankelijk gemaakte film (zonder hulp van de grote filmstudio’s in Japan, die vrijwel alle touwtjes in handen hebben) zo’n grote internationale prijs wint.¹⁷ Kawase’s korte huwelijk met de bekende regisseur Sento Takesori, tevens regisseur van haar film ‘Suzaku’, maakt het mediacircus compleet.

‘Hotaru’, de tweede fictiefilm van Kawase, verschijnt in 2000, maar heeft lang niet hetzelfde succes als zijn voorganger Suzaku. Integendeel, de film duurt veel te lang (ruim 160 minuten) en wordt door geen enkele buitenlandse distributeur aangekocht. Na haar scheiding van Sento en het floppen van Hotaru, moet Kawase haar financiën regelen met behulp van buitenlandse geldschietters. Inmiddels is Kawase moeder geworden van een zoontje, waarvan de geboorte en beelden van haar oudtante/oma (die overlijdt tijdens het maken van deze film) terugkomen in ‘Tarachime’ (2002). Volgens Tom Mes¹⁸ lijkt het erop dat Kawase hierna steeds meer teruggrijpt naar het succes van Suzaku, met haar latere films Shara (2003) en The Mourning Forest (2007).

Kawase’s films worden in Japan niet zo gewaardeerd als in Europa. In Frankrijk en Italië slaat Kawase het beste aan, beide landen wijden een retrospectief aan de Japanse filmmaakster. Celluloid Dreams, een Franse distributeur is momenteel haar grootse geldschietster en Kawase werkt regelmatig samen met het Frans-Duitse televisiekanaal Arte. (Mes, 2008)

Momenteel is er weer een nieuwe film uit van Kawase: ‘If only the whole world loved me’. Naast het maken van films, heeft Kawase de films Suzaku en Hotaru ook uitgewerkt tot een roman. Doordat Kawase als zelfstandig filmmaakster zoveel succes heeft gehad op met name de buitenlandse markt, lijken er in Japan meerdere vrouwen in het regisseursvak terecht te komen. Kawase heeft hiermee een belangrijke rol gespeeld in de feminisering van de filmindustrie. Tevens maakt ze deel uit van de generatie jonge filmmakers, waar ook Kore-Eda Hirokazu onder valt, die de Japanse film onder de aandacht brengt in het buitenland en een ander Japan laat zien dan we in Europa kennen. Haar thematiek en filmstijl komen later in dit hoofdstuk terug. Eerst zal ik in de volgende paragraaf de films van Kawase kort op een rijtje zetten.

1.2 Filmografie

„Eén van de moeilijkste dingen bij het maken van een film is een juiste balans te vinden tussen mijn visie van de wereld en datgene wat in realiteit bestaat.”
(citaat van Kawase in *i film il cinema*, 2002)

Allereerst is het goed om te weten waarom Kawase films is gaan maken. Ze studeerde immers fotografie en speelde daarnaast basketbal op hoog niveau. Waarom heeft ze niet gekozen voor de fotografie of de topsport? De reden dat Kawase films is gaan maken ligt in het feit dat een gebeurtenis volgens haar altijd voorbijgaat en niet te vatten is. Dat stemde haar treurig. Zij wilde de vluchtigheid van een ogenblik vasthouden en daarmee de herinnering vasthouden. Met film hoopt zij dit doel te bereiken.¹⁹

Dit gegeven wordt bevestigd door met name haar eerste korte films, over haar wereld in Nara, haar oudtante die haar heeft opgevoed en de zoektocht naar haar vader. Het ogenblik dat ze voor het eerst haar vader spreekt aan de telefoon, is door de film ‘Embracing’ bewaard

¹⁷ Volgens Tom Mes in zijn lezing over Kawase, Cofibweekend 2008.

¹⁸ In een lezing tijdens het Cofib Weekend 2008 rond Kawase en The Mourning Forest.

¹⁹ Teissl, Verena & Kull, Volker (2006)

gebleven. En de gesprekken met haar oma, waarin de diepere gevoelens van Kawase naar boven komen, zullen ook bewaard blijven in de film 'Tarachime'.

Filmografie van Kawase Naomi:²⁰

1988

I focus on that which interests me (8 mm, 5 min.)

The concretization of these things flying around me (8 mm, 5 min.)

My J-W-F (8 mm, 10 min.)

Papa's Icecream (16 mm, 5 min.)

1989

My solo family (8 mm, 10 min.)

Presentry (8 mm, 5 min.)

A small largeness (16 mm, 10 min.)

1990

The girl's daily bread (16 mm, 25 min.)

1991

Like Happiness (8 mm, 20 min.)

1992

Embracing (8 en 16 mm, 40 min.)

1993

White Moon (16 mm, 55 min.)

1994

Katsumori/ L'Escargot (8 en 16 mm, 40 min.)

1995

See Heaven (16 mm, 10 min.)

Memory of the wind (tv-documentaire, 30 min)

1996

This World (ism met Kore-Eda Hirokazu, 8 mm, 60 min.)

Hi wa katabuki (8 en 16 mm, 45 min.)

Suzaku (debuut fictiefilm, 16 en 35 mm, 95 min.)

1997

The Weald (8 mm+ VTR en 16 mm, 73 min.)

1998

Wandering at Home : The Thied Fall since Starting to Live Alone (tv- docu, 8mm + VTR en 16mm/TV Tokyo, 45min)

1999

Manguekyo (16 mm, 90 min.)

2000

Hotaru (35 mm, 164 min.)

2001

Kya Ka Ra Ba A (8+16 mm, digitale camera, 55 min.)

2002

Letter from a yellow cherry blossom (VTR, 88 mm, digitale camera, 65 min.)

2003

Sharasoju (derde langspeelfilm, 16 en 35 mm, 100 min.)

²⁰ website Kawase Naomi, geraadpleegd op 8 mei 2008 via:
http://www.kawasenaomi.com/english/e_works.html

2004

Shadow (VTR, 25 min.)

2006

Tarachime (16 mm, 32 min.)

2007

Mogari no mori (35 mm, 97 min.)

2008

If only the whole world loved me

Opvallend aan Kawase's oeuvre is dat zij steeds opnieuw teruggrijpt naar de documentaire, soms maakt ze documentaires tijdens het productieproces van een fictiefilm. In haar fictiewerk komt de documentairstijl ook naar voren, door de manier waarop een verhaal verteld wordt en de vorm waarin de film is gegoten. In bovenstaande quote van Kawase wordt wellicht duidelijk waarom zij voor deze mengvorm van fictie en documentaire kiest: ze vindt het moeilijk de 'echte', realistische wereld zoals die bestaat in balans te brengen met haar eigen idee van de wereld, de wereld die voor haar bestaat. Een voorbeeld is het tonen van Nara, het stadje dat als rode draad door haar werk loopt. Voor Kawase is dit haar geboorteplaats, de plaats waar ze is opgegroeid en in feite is het haar wereld. Maar Nara is niet 'de' wereld, de realiteit zoals wij deze als kijker kennen. Voor ons is de stad Nara een decor waarin het verhaal zich afspeelt, die soms op een sprookjesachtige manier in beeld wordt gebracht en juist helemaal niet realistisch is. Het gebruik van de stad Nara zal ik verder toelichten in de volgende paragraaf.

1.3 Thematiek

„Mijn generatie voelt het gemis van de oude traditionele waarden, vandaag de dag is iedereen voor een stuk alleen in de wereld. We zijn vrij, maar niet meer in staat banden te smeden met anderen.”

(citaat van Kawase in i film il cinema, 2002)

Kawase Naomi werd geboren in Nara. Deze plaats loopt zoals gezegd als een rode draad door haar werk. Waar ze eerst persoonlijke documentaires maakte waarin haar eigen familie en omgeving (en dus ook Nara) een grote rol speelden, spelen de fictiefilms zich ook allemaal af in deze stad. Dat is opvallend, meent Tom Mes: „De Japanse filmwereld heeft zich volledig verschanst in Tokio, zo'n 600 kilometer in oostelijke richting. Iemand die consequent in Nara films maakt mag dus gerust een buitenbeentje genoemd worden”.²¹

Nara is een bijzondere stad, omdat het de eerste vaste hoofdstad van Japan is. Dit maakt dat Nara vandaag de dag nog steeds 'synoniem staat aan tradities'²². „De stad was in de achtste eeuw na Christus (van 710 tot 784) de eerste vaste hoofdstad van Japan. Die periode staat daarom ook bekend als het Nara-tijdperk. Voor die tijd verplaatste de hoofdstad zich elke keer als een keizer overleed. Overleed de vorst, dan werd zijn woonplaats volgens het Shinto geloof onrein en moest er voor zijn opvolger dus uitgekeken worden naar een nieuwe vestigingsplaats. Begin achtste eeuw drong het tot een aantal mensen door dat een overheid een stuk stabiel is als hij een vaste plek heeft van waaruit hij zijn macht kan uitoefenen. Dat werd Nara. Latere machtsverschuivingen hebben nog een aantal verhuizingen tot gevolg gehad, maar Nara ligt voorgoed verankerd in het collectieve bewustzijn als de eerste hoofdstad, een plek van traditie en geschiedenis” (Mes, 2008)

²¹ In zijn lezing tijdens het Cofib Weekend 2008

²² Volgens Tom Mes tijdens Cofibweekend 2008

Dit bewustzijn en deze tradities komen duidelijk terug in het werk van Kawase, waarover in latere hoofdstukken meer.

„De aarde is een belangrijk element. Op een bepaalde manier houd de aarde ons in leven, enkel mogelijk door wat mensen doen. Bij mensen kun je hetzelfde zien: er is een hart nodig om van een persoon iets te maken.”

(citaat van Kawase in i film il cinema, 2002)

Het shintoïsme speelt een grote rol in de oude tradities van Nara. Ook maakt deze oorspronkelijke religie van Japan een belangrijk onderdeel uit van het werk van Kawase. Dit wordt zichtbaar in een aantal elementen. Een eerste belangrijk element binnen het shintoïsme is de natuur. Deze komt onontkoombaar terug in Kawase's films. Zelf zegt ze hierover: „Ik werd opgevoed door de tante van mijn moeder. Zij leerde me de dingen respecteren, niet zozeer in religieus opzicht, maar veeleer in relatie tussen jezelf, als mens, en de omringende wereld: de natuur, de zon, het vuur...Mijn groot tante is dus verantwoordelijk voor mijn – laten we zeggen mystieke- visie op de wereld.”²³

Volgens Tom Mes (2008) is in het werk van Kawase de natuur eeuwig en het menselijk drama slechts tijdelijk: „Dit is zeker het geval in Kawase's eerste twee speelfilms Suzaku en Hotaru. Vanaf Shara is echter het omgekeerde het geval: de natuur staat in dienst van de filmmaakster, die uit pure wilskracht een regenbui kan doen neerkomen of een bergbeekje in een razende rivier doet veranderen”. Het Shintoïsme in Kawase's werk komt terug bij de bespreking van het noëtische niveau.

De dood is een ander groot thema binnen Kawase's werk. Zelf zegt zij hierover: „ De dood bezorgt degenen die leven vaak angst, maar voor mij heeft die een ander betekenis. De dood helpt om zichzelf als levend wezen te kunnen (er)kennen. De dood helpt ons onze eeuwigheid te creëren. Voor mij is sterven een moment gelijk er velen zijn, zoals iemand goedemorgen wensen. Het is een simpel en puur iets. In werkelijkheid nooit een extreem moment, het gebeurt in een alledaagsheid zonder angst en zo wil ik het tonen”. (Novielli, 2002)

In haar film 'Tsuoku no dansu' (Letter from a yellow cherry blossom) volgt Kawase een stervende vriend, op zijn verzoek. We zien de laatste uren van de fotograaf en criticus Kazuo Nishii, die lijdt aan longkanker en de dagen doorbrengt in een kamer met uitzicht op een bloesemboom. De gesprekken tussen Kawase en Kazuo staan centraal in deze film, afgewisseld met shots van de zieke man terwijl hij slaapt of verzorgd wordt. De dood komt hierdoor dichtbij, er lijkt geen angst bij aanwezig te zijn, eerder berusting. Uiteindelijk sterft hij en zien we een gedeelte van de begrafenis. Bij het thema van de dood hoort ook de levenscyclus. Ieder einde is een nieuw begin, zoals te zien is in Shara, waar ik later op terug zal komen. De dood is geen eindpunt voor Kawase. Het hoort bij het ouder worden, het verstrijken van de tijd, de opvolging van seizoenen, de traditie en herinnering. Een uitgebreidere bespreking van de thematiek en betekenis binnen Kawase's werk volgt in de komende hoofdstukken.

1.4 Shara als hoofdfilm voor onderzoek, een toelichting

„Ik wilde een verhaal vertellen dat zich in het heden afspeelt en daarbij de nadruk leggen op het gevoel en de spirituele kant van het leven.”

(citaat Kawase Naomi)²⁴

²³ Tijdens een persconferentie in Cannes, Filmmagie 584, bijlage The Mourning Forest, pag. VIII

²⁴ Geraadpleegd op 7 april 2008 via: <http://www.cinema.nl/iffi-2004/artikelen/2174268/platteland-in-de-stad>

Shara was de eerste film die ik van Kawase Naomi zag en ik was direct verkocht. Niet alleen de beelden en het verhaal waren overweldigend, ook de thematiek en betekenis van de film drongen zich direct aan me op. Ik heb op internet meteen informatie gezocht over deze bijzondere film en zelfs na vijf keer Shara te hebben gezien, zie ik steeds weer nieuwe dingen. De eerder genoemde thema's komen sterk terug in de film, maar vooral het thema verlies binnen deze film sprak me aan, omdat Kawase dit op een bijzonder ingetogen maar diep treurige manier weet over te brengen. Naar mijn gevoel is Shara een film die vraagt om analyse, voor een beter begrip van Kawase, van Japan en haar cultuur.

Wat zeggen filmrecensenten over Shara?

„ Shara van de Japanse regisseur Naomi Kawase is een film zoals die in Europa of Amerika eigenlijk nooit gemaakt wordt. Ingetogen, poëtisch, spiritueel en met een scenario dat niet méér vertelt dan noodzakelijk. Dat is misschien anders dan wij gewend zijn, maar maakt de film niet per definitie ontoegankelijk. ”²⁵

„Net als beide voorgangers is Shara geen gemakkelijke film: het tempo is laag, en de vertelwijze anders dan doorgaans in de bioscopen te zien is, omdat Kawase om het drama heen filmt... Simpel, clichématig en zweverig, zal de cynicus zeggen. Maar wie zich wél openstelt, ziet een poëtische, spirituele en wonderschone film; een ontroerend meesterwerk dat geen grote woorden nodig heeft om veel te vertellen over rouw, schuldgevoel, familiebanden en de kracht van de liefde.²⁶

Recensenten spreken met name over de ingetogen filmstijl van Kawase, die moeilijke onderwerpen als de dood, verlies en rouw op een 'andere' manier laat zien. Wanhoop, doffe berusting en het idee van een rouw zonder einde waren de eerste termen die bij mij opkwamen toen ik de film zag.

In het volgende hoofdstuk zal het verhaal van Shara kort worden verteld, waarna het naratieve niveau van het filmmodel van VandenBunder uitgewerkt zal worden. Hierbij komen ook de filmreferenties Ozu, Kore-eda en Imamura aan bod, om de film in een context te plaatsen.

²⁵ Geraadpleegd op 7 april 2008 via: <http://filmblik.vanzuylen.org/index.php?film=248>

²⁶ Geraadpleegd op 8 april 2008 via: <http://www.cinema.nl/artikelen/2165263/ingetogen-drama-over-verlies>

Hoofdstuk 3 Het construeren van sujet, stijl en fabel

Nu ik wat meer weet over Kawase Naomi en haar werk analyseer ik de film Shara met het analysemodel van David Bordwell (1985). In het eerste hoofdstuk zijn de drie naratieve elementen uit dit model op een rijtje gezet. In dit hoofdstuk construeer ik het sujet, de stijl en de fabel van de film.

Om Shara te analyseren heb ik een storyboard gemaakt waarin het sujet en de stijl van alle scènes besproken worden, dit is bijgevoegd in de bijlage. In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van het storyboard reflecteren op mijn instrument van analyse: waar loop ik tegen aan bij het construeren van het sujet, de stijl en de fabel en welke rol spelen tijd, ruimte en causaliteit hierin?

3.1 *Het construeren van het sujet*

Het sujet bestaat uit de reeks gebeurtenissen zoals die geprojecteerd wordt. Anders gezegd: welke scènes volgen elkaar op? Hierbij spelen tijd, ruimte en causaliteit een belangrijke rol, zij helpen de kijker de fabel te construeren, maar kunnen het construeren van de fabel ook manipuleren.

Om het sujet te verduidelijken zal ik aan de hand van het storyboard de eerste vijf scènes uit de film Shara beschrijven.

Scène 1:

We zien een schuur met opgeslagen spullen, gaan dan naar de tuin. Twee jongens spelen in de tuin. Eén jongen staat op, roep 'Shun' en begint te rennen, de andere jongen volgt hem. De jongens rennen door de straten, door een park. Dan verdwijnt de ene jongen in

een steeg, Shun raakt hem kwijt. Hij loopt naar huis, een vrouw vraagt waar Kei is. De jongen zegt dat Kei verdwenen is. Het beeld wordt zwart.

Scène 2:

Een klaslokaal, een jongen tekent een model (meisje) na. Hij laat zijn potlood vallen en raapt hem weer op.

Scène 3:

Dezelfde jongen en het meisje op de fiets door de stad, door de straten, winkelstraten, dan rustige weggetjes. Meisje springt van fiets, jongen fietst door.

Scène 4:

De jongen komt thuis, wordt begroet door een man. Glimp van zwangere vrouw. Man noemt de jongen 'Shun' en zegt hem de vergadering van de feestcommissie niet te vergeten. Zwangere vrouw vouwt de was.

Scène 5:

Bijeenkomst van mensen aan tafel met eten en drinken. Bespreking van Basarafeest, straatfeest in Nara. Man en Shun zijn er ook, het meisje dat model was en achterop de fiets zat is er ook. Man heet Asou en is voorzitter van de commissie.

Bij het sujet worden de gebeurtenissen binnen de scènes sec besproken: wat ziet de kijker gebeuren op het filmdoek? Verbanden worden nog niet gelegd, er wordt nog niet gelet op montage of andere aspecten van de filmanalyse. Het sujet ligt vast: na montage van de film verandert er niets aan de geprojecteerde gebeurtenissen, hoe vaak de film ook bekeken wordt.

3.2 Problemen bij het construeren van het sujet

Het construeren van het sujet blijkt moeilijker dan het in eerste instantie lijkt. In de praktijk blij ik tegen diverse problemen aan te lopen.

Wie een film voor de eerste keer bekijkt, wordt verrast door de gebeurtenissen die elkaar opvolgen. Je weet niet wat er gaat komen en wat de volgende stap in de film wordt. Ik heb de film Shara al enkele malen gezien. De opeenvolging van de scènes zit al redelijk goed in mijn hoofd, waardoor het moeilijk wordt er 'fris' naar te kijken, alsof het voor de eerste keer is.

Een tweede, veel belangrijker punt is dat sujet, stijl en fabel eigenlijk niet van elkaar zijn los te koppelen. Het zijn drie afzonderlijke elementen in Bordwell's theorie, maar geen film is te bekijken zonder de vormgeving te zien en zonder verbanden te leggen en een fabel te construeren. Met name het sujet en de stijl vormen een samenspel dat je als kijker gebruikt om de fabel te construeren en zijn dus moeilijk uit elkaar te halen. *De stijl geeft toegang tot het sujet*. De filmmaker laat door middel van overgangen, muziek, dialogen en cameravoering de scènes in elkaar overvloeien om een verhaal te vertellen. Tijdens het kijken naar een film leg je als kijker automatisch verbanden, door de voorkennis die je hebt over verhaalstructuren en je kennis van de wereld, maar ook omdat deze verbanden nodig zijn om het verhaal te kunnen begrijpen. Je stelt jezelf al snel vragen als: wie zijn deze personages en wat is hun onderlinge verhouding, wat is er gebeurd met het verdwenen jongetje, is het meisje Yu verliefd op Shun? Als een personage van binnen naar buiten loopt in een scène, zal de volgende scène zich wel buiten afspelen. Als er twee jongetjes in een tuin met inkt spelen en ze lijken op elkaar, zullen het wel broertjes zijn. Als de naam van een hoofdpersonage nog niet genoemd is door iemand, weet je de naam niet en je kent de verhouding tussen de hoofdpersonages ook niet. Een man en vrouw zijn allebei aanwezig in een huis, een jonge jongen komt binnen, maar we kunnen nog niet weten dat zij een gezin zijn. Tijdens het verloop van de film worden deze door de kijker gestelde vragen beantwoord, vooronderstellingen bevestigd of verworpen en daarmee wordt met vallen en opstaan de fabel geconstrueerd, die je na afloop van de film al dan niet volledig kunt construeren. Bij het sujet mogen echter nog geen verbanden worden gelegd, want het gaat enkel en alleen om de gebeurtenissen die we als kijker te zien krijgen en hoe deze gebeurtenissen elkaar opvolgen. Filmische vormgeving en het leggen van verbanden komen hierbij nog niet aan de orde.

Een derde punt is het gebruik van tijd, ruimte en causaliteit die een grote rol spelen binnen het sujet (en de stijl). Door te spelen met tijd, tijdsprongen, verschillende ruimtes en onderlinge samenhang worden de ingrediënten gegeven voor de constructie van een fabel. Bij het sujet kun je deze manipulaties nog niet specifiek duiden, je ziet alleen dat er scènes zijn die niet in chronologische volgorde staan of een terugblik in de tijd laten zien. Ik zal nu de begrippen tijd, ruimte en causaliteit bespreken.

Tijd

De gebeurtenissen zoals ze gepresenteerd worden in het sujet komen qua tijd vaak niet overeen met de fabel die je als kijker construeert. Met name de opeenvolging van gebeurtenissen kan binnen het sujet flink door elkaar worden gehusseld (met behulp van

de stijl). Zo word je met een flashback ineens terug in de tijd gezet en met een flashforward gebeurt het tegenovergestelde: je ziet wat er in de toekomst gaat gebeuren. Hiermee kan er met tijd gespeeld worden binnen het sujet. De volgorde van de gebeurtenissen hoeft niet gelijk te lopen met de chronologische volgorde.²⁷ Vaak is dat spelen met of manipuleren van tijd noodzakelijk. Een goed voorbeeld is de verteltijd en de vertelde tijd. De film *Shara* duurt 99 minuten, maar binnen deze *verteltijd* wordt een *vertelde tijd* van vijf jaar getoond. De film opent met het verdwijnen van een jongetje, Kei en maakt vervolgens een sprong in de tijd van vijf jaar. We zien het andere jongetje, dat zijn broer Shun blijkt te zijn, terug als slungelige puber. Later in de film wordt gezegd dat hij zeventien jaar oud is, even oud als het meisje Yu, zijn klasgenootje. Het sujet is met name belangrijk om het verschil tussen verteltijd en vertelde tijd te duiden. In een film van ruim anderhalf uur moeten gaten zitten om de vertelde tijd van vijf jaar te kunnen overbruggen, anders zou de film veel te lang gaan duren. Een voorbeeld van een serie waarbij de verteltijd en vertelde tijd even lang is, is de televisieserie '24' (2001). De serie speelt zich af in 'real time'. Elk seizoen duurt 24 uur en toont een periode van 24 uur uit het leven van Jack Bauer.²⁸ Deze serie is een uitzondering op de regel. De meeste speelfilms hebben een verteltijd van 90 minuten, de standaard lengte van een bioscoopfilm. De vertelde tijd kan hierin oneindig variëren.

Naast de verteltijd en vertelde tijd, bestaat er een *gepresenteerde tijd* en een *beleefde tijd*. De gepresenteerde tijd bestaat uit de lengte van een gebeurtenis en kan nauwkeurig worden gemeten. De beleefde tijd is de tijd zoals de kijker deze beleeft, de duur van de gebeurtenis volgens de kijker. Deze tijd is voor iedere kijker en op ieder moment verschillend. Bij het construeren van de fabel speelt de beleefde tijd een belangrijke rol.²⁹ Een opvallende scène waarin manipulatie van tijd een rol speelt, is die waarin Shun terug in de tijd gaat en de gesprekken uit het verleden met zijn broertje en ouders terughoort. Shun loopt dezelfde route als welke hij met Kei liep toen zijn broertje verdween en de kijker hoort wat Shun in zijn hoofd hoort. Het is het heden in de film, maar Shun gaat terug naar het verleden en beleeft dit verleden opnieuw, het is een flashback.

Een ander aspect binnen tijd is de lengte die wordt gegeven aan bepaalde scènes. Sommige scènes duren langer dan andere. De scène van het Basarafeest valt hierin direct op. De scène duurt tien minuten en is daarmee de langste scène uit de film. Op het sujetniveau stel je alleen vast dát de scène lang duurt, bij de fabel wordt geconstrueerd waaróm dat zo is. We zien dansende en feestende mensen en alle personages komen bij elkaar. Shoko en Reiko gaan samen naar het Basarafeest, dat Taku mede heeft

²⁷ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 64.

²⁸ Geraadpleegd op 29 juni 2008: [http://nl.wikipedia.org/wiki/24_\(televisie\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/24_(televisie))

²⁹ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 69.

georganiseerd als lid van de feestcommissie. Yu danst voorop in de groep en Shun houdt het publiek aan de kant in de gaten. Aan het einde van de scène vermengen de personages zich met elkaar en vieren zij samen feest.

Een andere opvallende scène qua lengte is de scène van de bevalling, waarbij een jongetje wordt geboren. Het is één van de laatste scènes uit de film en de kijker ziet een thuisbevalling, waarbij naast Shun en Taku ook Shoko en Yu aanwezig zijn om de moeder te steunen. Na de bevalling loopt de scène door, als de baby in bad wordt gedaan en Shun voor de eerste keer lacht om zijn nieuwe kleine broertje. Er wordt veel tijd gegeven aan deze bevalling en geboorte, waarmee het interessant wordt om hier op fabelniveau nog eens op terug te komen.

Andere scènes zijn erg kort, zoals de scène waarin Shun door het huis loopt, de deur opent en naar buiten gaat. Na deze scène blijkt een sleutelscène te komen, maar dat wordt nog niet duidelijk tijdens het construeren van het sujet.

Er is geen sprake van een duidelijk patroon in de lengte van de scènes in de film Shara. Na een lange scène als de Basarascène, volgt een redelijke korte scène op school, maar daarna komt wederom een langere scène waarin Yu en Shun door de straten rennen.

Ruimte

Naast tijd speelt ruimte een rol bij het construeren van de fabel en daarmee ook binnen het sujet. Met ruimte wordt het filmkader bedoeld dat door de filmmaker bepaald is en ook de locatie waar de gebeurtenis zich afspeelt. Stijl komt hierbij ook om de hoek kijken. De filmmaker kiest bewust voor een bepaald camerastandpunt en een bepaalde locatie, waardoor de gebeurtenis binnen het sujet er op een bepaalde manier uitziet. Ik richt me echter meer op de locatie binnen de film. De moeilijkheid van het onderscheid tussen sujet, stijl en fabel komt wederom naar voren bij deze ruimte.

Net als bij tijd is er namelijk sprake van gepresenteerde ruimte en beleefde ruimte.³⁰

Een ruimte die gepresenteerd wordt als druk en hectisch (zoals de stad waar Shun en Yu doorheen fietsen als zij uit school komen) kan door de kijker op een eigen manier beleefd worden. De één voelt zich aangesproken door het stadse karakter, de ander vindt de herrie en drukte maar beangstigend of vervelend. Ook hiermee kan gespeeld worden binnen het sujet, wederom met behulp van de stijl. De gebeurtenis presenteert dus een ruimte, die door de kijker op een eigen manier beleefd wordt.

Opvallend qua ruimte binnen Shara is de aanwezigheid van de natuur: zowel in de tuin waar Reiko haar aubergines verzorgt alsof het haar eigen kinderen zijn, als in de beelden van een spin in zijn web, het park waar de twee jongens rondrennen en waar Shun voor het eerst wordt gekust en de regenbui die als ongrijpbaar natuurelement terugkomt tijdens het Basarafeest. De natuur komt terug in de gepresenteerde ruimte, maar de

³⁰ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 71.

beleefde ruimte bij deze scènes is voor iedere kijker verschillend. De een ervaart het groen en de planten als rustmoment, de ander ziet de natuur wellicht als overbodig element binnen het verhaal. Belangrijk is dat zowel de beleefde tijd als de beleefde ruimte subjectief zijn en daardoor niet nauwkeurig af te lezen zijn binnen het sujet.

Causaliteit

Causaliteit is een lastig begrip. Het leggen van verbanden en het zoeken naar oorzaak en gevolg is namelijk een onderdeel van het construeren van de fabel, maar komt binnen het sujet ook zeker terug. Het sujet presenteert al dan niet verbanden tussen gebeurtenissen, maar de kijker dient deze vervolgens zelf te leggen. Op het niveau van de fabel valt (manipulatie van) causaliteit wellicht beter te begrijpen. Bij de fabel legt de kijker verbanden tussen gebeurtenissen die al dan niet getoond zijn binnen het sujet. Een voorbeeld: In Shara wordt niet duidelijk wat er met Kei gebeurd is. Kawase Naomi heeft ervoor gekozen geen gebeurtenis te tonen, waarmee de kijker een verband kan leggen tussen een gebeurtenis en de reden dat Kei verdwenen is of wat er met hem is gebeurd. Dit zou je een vorm van manipulatie van causaliteit op het sujetniveau kunnen noemen.

Samenvattend bepaalt de filmmaker in het sujet welke gebeurtenissen getoond worden, in welke volgorde en op welke manier. Het sujet is daarmee niet los te zien van de stijl en de fabel, omdat de stijl toegang geeft tot het sujet. De stijl is in feite de toegangspoort om tot het sujet te komen en daar kun je dan ook niet omheen. De kijker begint tijdens het kijken van de film direct met het leggen van verbanden om de film te begrijpen. Toch zijn er een aantal duidelijke elementen weer te geven binnen het sujet, die invloed kunnen hebben op het einddoel van de kijker: het construeren van de fabel. Tijd en ruimte bestaan zowel in een gepresenteerde als in een beleefde variant. De gepresenteerde tijd of ruimte is nauwkeurig af te lezen en objectief vast te stellen, dit is dan ook een onderdeel van het sujet. Een film duurt 99 minuten (gepresenteerde tijd) en bij de scène van de bevalling is het gezin Asou samen in hun huis, met Yu en Shoko erbij (gepresenteerde ruimte). De beleefde tijd en ruimte worden door de kijker individueel gevormd en zijn afhankelijk van het moment. In Shara wordt een tijdboog van vijf jaar gemaakt, vanaf het moment dat Kei verdween tot de geboorte van een jongetje. De thuisbevalling kan als prettig en warm worden ervaren, of de kijker verbaast zich over de Japanse manier van bevallen, liggend op een tatamimat. De beleefde tijd en ruimte zijn daarmee subjectief en per individu verschillend. De beleefde tijd en ruimte spelen een rol bij het construeren van de fabel. Causaliteit is nog lastiger te onderscheiden, omdat het leggen van verbanden onderdeel uitmaakt van het construeren van de fabel.

De stijl is in deze paragraaf al enkele malen genoemd. In de volgende paragraaf construeer ik de stijl binnen de film Shara. De gedetailleerde filmische vormgeving is terug te vinden in het storyboard.

3.3 Het construeren van de stijl

Na het construeren van het sujet analyseer ik in deze paragraaf het tweede narratieve element van Bordwell: de stijl. De stijl omvat de filmische vormgeving, die het mogelijk maakt de film zichtbaar te maken voor de kijker. Met een camera worden de beelden geregistreerd, met de microfoon wordt geluid opgenomen en in de montage worden beeld en geluid in de juiste volgorde gezet en zo ontstaat de film. De stijl wordt door de kijker in het beste geval niet ervaren als onderdeel van de film. Overgangen, verhaallijn, muziek en dialogen volgen het verwachtingspatroon van de kijker. Soms wordt dit patroon echter in de filmische vormgeving omgegooid en ontstaat er een film waarin de kijker kan zien dat de film een materiele constructie is.³¹

Eén van de belangrijkste kenmerken van de stijl is dat zij toegang geeft tot het sujet, de stijl maakt het sujet zichtbaar en hoorbaar. De filmmaker heeft bepaald in welke volgorde de gebeurtenissen worden getoond en op welke manier.

Elke afzonderlijke scène van een film kan tot in de kleinste details worden geanalyseerd, dit zou echter een boek op zich worden. In de bijlage met het storyboard heb ik de algemene stijlkenmerken weergegeven. In deze paragraaf bekijk ik eerst wat als normaal wordt beschouwd in de stijl. Vervolgens bekijk ik opvallende of afwijkende stijlmiddelen in beeld, geluid en montage.

Beeld

Belangrijk binnen de filmische vormgeving zijn de eenheden van de film, van fotogram (het enkelvoudige beeld) tot de sequentie, een reeks scènes die samenhang vertoont. De scène, een reeks van achtereenvolgende opnamen die de kijker als eenheid ervaart, is vaak de belangrijkste filmeenheid. Binnen een scène kan namelijk de vorming van de fabel op verschillende manieren worden beïnvloed of gemanipuleerd.

Een manier om dit te doen is door het afwijken van de standaard filmische vormgeving. Maar wat is dan de standaard? Dit is het beste uit te leggen met behulp van de klassieke stijl in de klassieke vertelwijze.

Het belangrijkste binnen de klassieke stijl is dat de stijl als het ware verborgen blijft in het sujet. De kijker moet zo gericht zijn op het sujet, dat de stijl niet opvalt. Met name de Hollywoodfilms staan bekend om de 'ontbrekende' stijl. In de praktijk komt het erop

³¹ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 102.

neer dat er alles aan gedaan wordt om aan de kijkverwachting van de kijker te voldoen. Een scène begint met een totaalopname, om de plaats van handeling te duiden, gevolgd door een zogenaamde masteropname waarin de kijker zich kan oriënteren op de ruimte, de personages en de tijd en vervolgens de volgopnamen die de gebeurtenissen opsplitsen in deelhandelingen. Muziek en belichting ondersteunen het beeld. Een scène eindigt vaak met een reactie van de personages of een close-up van de omgeving, die als overgang wordt gebruikt naar de volgende scène.

Een aantal stijlkenmerken in de klassieke stijl staan vast. De camera-afstand is medium of close. De camerahoek is personageafhankelijk, we zien de personage op ooghoogte. Deze personages zijn centraal in beeld. Bij de montage speelt continuïteit een belangrijke rol, bijvoorbeeld in handeling en blik- en looprichting. Het geluid ondersteunt of versterkt de beelden of kondigt het einde van een scène aan.

De klassieke stijl is gericht op een dominant sujet, waarbij de kijker niets mag merken van de filmische vormgeving.³²

Houdt Kawase Naomi zich aan deze klassieke stijl? Volgens Freddy Sartor houdt Kawase in haar film *Shara* een reportagestijl aan, met name in twee scènes: tijdens het volgen van de rennende jongens en tijdens het Basarafeest. De reportagestijl komt tot uitdrukking in een volgende camera, die registreert wat er op dat moment gebeurt.³³

Bij het Basarafeest is de kijker in feite zelf één van de toeschouwers aan de kant. Naast de dansparade zelf wordt ook gelet op details, zoals Shun die naar Yu kijkt, Yu die luid meezingt en tot in extase meedanst.

De reportagestijl of documentairstijl zijn stijlen die Kawase veelvuldig toepast in haar films. Ooit begonnen met het maken van documentaires, komt het documentaire element zichtbaar terug in haar latere werk. Zelf zegt ze hierover: „...Zijn er onderwerpen die me persoonlijk raken, dan ga ik voor een documentaire. Maar meestal tracht ik documentaire en fictie af te wisselen”.³⁴

Wat naast de documentaire-ervaring van Kawase van invloed is op de wisselwerking tussen documentaire en film is het feit dat de filmmaakster werkt met niet-professionele acteurs. In *Shara* acteren de hoofdpersonen Shun en Yu voor het eerst, zelf speelt Kawase de rol van moeder Reiko. *Shara* is grotendeels chronologisch opgenomen. De vergadering van de feestcommissie heeft daadwerkelijk plaatsgevonden evenals het Basarafeest zelf, de vroedvrouw bij de bevalling is een echte vroedvrouw en de jongen die de rol van Shun speelt, werd tijdens de opnames ook echt voor het eerst gekust.³⁵

³² Geraadpleegd op 29 juni 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/21hol.htm>.

³³ Sartor, F. (2004) *Naomi Kawase, de Japanse cineaste die film poëzie 'schrijft'*.

³⁴ In een interview met Freddy Sartor op het Internationaal Film Festival Rotterdam, 2004. *Naomi Kawase, de Japanse cineaste die film poëzie 'schrijft'*.

³⁵ Sartor, F. (2004) *Naomi Kawase, de Japanse cineaste die film poëzie 'schrijft'*.

Kawase geeft zelf aan dat de documentairstijl noodzakelijk was bij het maken van de film Shara: „Ik wilde een verhaal vertellen dat zich in het heden afspeelt en daarbij de nadruk leggen op het gevoel en de spirituele kant van het leven. Die aspecten moesten ook tijdens de opnamen vrij spel krijgen. Er moest plaats zijn voor spontane interactie tussen cast en crew, tussen mij en mijn cameraman, enzovoort, zodat de omstandigheden van het moment tot de film konden doordringen. Dat kan alleen met een semi-documentaire stijl”.³⁶

De documentaire filmstijl van Kawase wijkt af van de klassieke vertelwijze en stijl. Er is geen sprake van een dominant sujet, waarbij de kijker niets mag merken van de filmische vormgeving. In haar eerste films is de stijl zelfs erg goed zichtbaar, Kawase komt zelf in beeld of ze praat met de hoofdpersonen in haar film. In Shara ben je er als kijker niet volledig van bewust dat er gespeeld wordt met de wisselwerking fictie en documentaire. Het loopt als een vloeiende beweging in elkaar over en vormt samen het verhaal van Shara.

Het gebruik van close-ups is een kenmerk van Kawase's werk, met name in haar vroege films die haar oudtante en leven in Nara tonen. Zelf zegt ze over de manier van filmen: „...*I think my tendency for close-ups was there from the beginning, my desire to get as close as I can to something...I shoot closer, and closer, until I can almost reach out and touch my subject. This kind of technique has become my method for connecting to the world*”.³⁷

Deze manier van filmen zorgt er voor dat je als kijker als het ware meekijkt met Kawase. Als zij in de film Katatsumori de wang van haar oudtante aanraakt, lijkt het alsof je als kijker ook alleen maar je hand uit hoeft te strekken om de oude vrouw aan te raken. Het brengt de personen binnen Kawase's werk op een vertrouwelijke manier dichtbij. Het gebruik van veel close-ups zorgt voor een intieme sfeer. Ook de close-ups van tuinen, natuur en planten geeft een bepaald gevoel aan de film. De natuur heeft iets vertrouwds, niets afschrikwekkends. Hierdoor krijg je een idee dat Kawase is opgegroeid met de natuur en er mee vergroeid lijkt te zijn.

Geluid

Een aspect dat wel eens vergeten wordt binnen de film, is de rol van geluid. Naast beeld maakt geluid onderdeel uit van de stijl. De microfoon neemt overal geluid op: binnen, buiten, op het moment van opname en als het nodig is na opname nog een keer om een goede geluid mixage te kunnen maken. Naast geluid zijn ook muziek en gesproken taal onderdelen van de stijl. Deze drie aspecten zijn over het algemeen duidelijk van elkaar te onderscheiden, maar in de montage komt vaak een overlap voor, zoals muziek kan

³⁶ Geraadpleegd op 2 juli 2008: <http://www.cinema.nl/iffir-2004/artikelen/2174268/platteland-in-de-stad>

³⁷ Documentary Box (2000). *Documentarists of Japan # 14*. Nummer 16, pag. 6.

overgaan in een gesprek. Geluid kan op verschillende manieren worden ingezet bij het beeld. Geluid kan het beeld bijvoorbeeld ondersteunen, versterken of juist contrasteren met het beeld.³⁸ Sommige geluiden roepen associaties op met onze eigen ervaringen en herinneringen, dit is per individu verschillend. Emoties, gevoelens of gebeurtenissen die niet goed in beeld uit zijn te drukken, kunnen door middel van geluid of muziek duidelijk gemaakt worden. Bombastische muziek geeft aan dat er iets groots staat te gebeuren, blijdschap kan worden versterkt door lichte, vrolijke muziek en spanning door onheilspellende geluiden of muziek.

In de films van Kawase Naomi speelt geluid een grote rol. In *Shara* is dit vooral hoorbaar in de scène van het Basarafeest. De scène is de langste uit de film en de kijker wordt door de beelden in combinatie met het geluid en de muziek het feest ingetrokken.

Zonder de muziek zou de scène een veel kleinere impact hebben.

Opvallend binnen *Shara* zijn enkele geluiden of fragmenten die telkens terugkeren. Het meest opvallend is het belletje, dat op verschillende momenten binnen de film terugkomt. Het belletje geeft een soort ritme aan in de film en loopt door bij diverse scènes. Ook de geluiden van de natuur, vooral krekels, maar ook vogels en het ruisen van de bomen geven de film een eigen karakter. Het geluid van de natuur heeft verschillende uitwerkingen. Na een scène met stadsgeluiden en lawaai, bieden de natuurgeluiden rust. Na een rustige, 'stille' scène kunnen de geluiden zoals die van de krekels overheersend zijn.

Bij sommige scènes is het geluid naar voren gehaald, zoals de scène waarbij Taku de perkamenttekening maakt. Het mengen van de inkt en het schilderen op perkament is duidelijk versterkt. Ook het krijt waarmee Shun zijn tekening maakt, komt duidelijk naar voren. De wind die opsteekt en het ruisen van de boom in de eerste scène als Kei zoek raakt, is versterkt. Deze versterkingen van het geluid hebben waarschijnlijk een bepaald doel of een betekenis.

Pas na een aantal keer de film te hebben gezien, vielen enkele achtergrondgeluiden me pas goed op, zoals de ventilator in de huiskamer van Taku en Reiko en het belletje dat nog vaker terugkomt dan ik in eerste instantie hoorde.

Kawase heeft duidelijk de nadruk gelegd op bepaalde geluiden, waarmee ze weer afwijkt van de klassieke vertelwijze en stijl. Het terugkerende belletje wordt uiteindelijk niet getoond, er wordt niet duidelijk wat de betekenis is van het belletje dat gedurende de hele film heeft geklonken.

³⁸ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 102.

Het samenspel tussen beeld en geluid is een opvallende factor binnen Shara. Geluid en muziek ondersteunen vaak het beeld, maar geven het zoals in de Basara-scène ook een extra effect. Op het symbolische niveau komt deze wisselwerking nog uitgebreider terug.

Bij de film *The Mourning Forest* van Kawase is het geluid helemaal opnieuw opgenomen en gemixed na de Japanse montage van de film. De Franse geluidsman David Vranken nam alles opnieuw op, omdat de Franse coproducent ook een Franse montage wenste. Kawase gaf aan dat deze werkwijze haar enorm frustreerde, maar er uiteindelijk voor zorgde dat de film beter werd.³⁹

Montage

De montage is een proces van selectie en combinatie. Je hebt simpel gezegd te maken met de opname en de beeld- en geluidovergang. De meest voorkomende beeldovergang is de harde overgang. Als de film gericht is op continuïteit (wat de klassieke vertelwijze voorschrijft), valt deze overgang het minst op. Andere beeldovergangen zijn duidelijker aanwezig en kunnen de kijker aanzetten tot een meer bewust construeren van de fabel. Met name in de films tot de jaren vijftig werden duidelijke beeldovergangen gebruikt om bijvoorbeeld een droom of flashback aan te geven. Tegenwoordig is de kijkervaring zo ontwikkeld, dat een overduidelijke overgang eigenlijk niet meer nodig is om een fabel te kunnen construeren. Belangrijk bij de montage is dat er altijd wordt gezocht naar overgangen die het de kijker mogelijk maken verband te leggen tussen de opeenvolgende gemonteerde opnames, zonder dat hij zich bewust is van deze overgang.⁴⁰

De overgangen in de film *Shara* zijn bijna allemaal hard. Na de eerste scène komt er echter een paar seconden zwart, om de verstreken tijd aan te geven. Het belletje dat als geluid een belangrijke rol speelt, loopt bij sommige scènes door. Het geluid van de natuur (zoals de krekels of de ruisende boom) loopt regelmatig nog even door onder de volgende scène, om vervolgens te worden vermengd met het geluid van de opeenvolgende scène. Hierdoor ontstaat een natuurlijk idee van overgangen, waar je als kijker niet al teveel op let.

In de eerste scène waarbij de jongens door de straten rennen, worden de 'documentaire' beelden van de camera die de jongens volgt, afgewisseld met vertraagde shots van een camera die lijkt te blijven hangen op een bepaalde plek. Op dit punt aan het begin van

³⁹ Filmbijlage *Mourning Forest* (2008) *The Mourning Forest is de vrucht van mijn opvoeding*. Nummer 584, pag. IX

⁴⁰ Van Driel en Westermann (1991) *Het begrijpen van een speelfilm*. Filmkunde, een inleiding, pag. 113.

de film en met je kennis over Kawase en haar werk, zie en hoor je dat de fictie en documentaire elkaar afwisselen.

Soms lijkt er nauwelijks sprake te zijn van montage, zoals bij de scène na de bevalling, waar de camera geruisloos de kamer verlaat, terug gaat naar de schuur en uiteindelijk in de blauwe lucht verdwijnt om het dorp van bovenaf te laten zien. Er moet ergens een overgang zijn gemaakt, wellicht in de overgang naar de lucht, maar als kijker lijkt het voor mij één vloeiende beweging.

Na bespreking van het sujet en de stijl, kan in de volgende paragraaf de fabel geconstrueerd worden.

3.4 Het construeren van de fabel

Door middel van het sujet en de stijl wordt het voor de kijker van een film mogelijk de fabel te construeren. De fabel is zoals gezegd een door de toeschouwer geconstrueerd verhaal, waarbij de gebeurtenissen logisch en chronologisch zijn gerangschikt, de personages zijn ingevuld evenals hun aandeel aan de gebeurtenissen.⁴¹

Met andere woorden: nadat je een film hebt gezien, kun je als kijker je eigen verhaal construeren. Welk verhaal vertelt de film, welke personages komen erin voor en wat maken zij mee?

Om de fabel van Shara te kunnen construeren, heb ik de film zo'n drie keer moeten bekijken.. De eerste keer was ik zo betoverd door de beelden, de natuur en de sfeer, dat het verhaal niet eens zo van belang was. De tweede keer lette ik met name op de personages: wie zijn zij, wat zijn de onderlinge verhoudingen en hoe brengen zij dat over? Bij de derde keer kon ik gaten in mijn tot dan toe geconstrueerde verhaal opvullen en het hele verhaal compleet krijgen. De fabel van Shara.

Shara

Shun is twaalf jaar als hij zijn tweelingbroer Kei kwijtraakt in de straten van hun woonplaats Nara. Ze speelden samen in de tuin met inkt, de broers begonnen te rennen en één jongen verdween in het niets. De film maakt een sprong in de tijd. Vijf jaar later is Shun een puber en verliefd op zijn schoolmaatje Yu, maar hij durft dit niet uit te spreken. De jongen kan het verdwijnen van zijn broertje niet loslaten. Zijn vader Taku zit in de feestcommissie van het Basarafeest, een straatparade in Nara. Zijn moeder is

⁴¹ Geraadpleegd op 19 mei 2008: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/bordwell/11nar.htm>

opnieuw zwanger en houdt zich voornamelijk bezig met het werken in haar moestuin. Het gezin straalt een onuitgesproken verdriet uit en lijkt lam geslagen door de gebeurtenis van vijf jaar geleden. Acceptatie van de verdwijning en rouw lijken nog niet plaats te hebben gevonden.

Na de sprong in de tijd van vijf jaar, komt een politieagent aan de deur met de mededeling dat Kei gevonden is, hij komt nooit meer terug. De emoties bij het gezin komen los. Shun kan het nieuws niet geloven en moet door zijn ouders vastgehouden worden. Taku en Reiko zijn verslagen en sprakeloos. Door dit nieuws gaan de personages nadenken over Kei en hoe ze met het verlies van hun zoon en broer moeten omgaan.

Het meisje Yu is ook verliefd op Shun. Ze spreken dit niet naar elkaar uit, maar uiteindelijk zet Yu de eerste stap en kust zij Shun. Yu's moeder Shoko vertelt dat Yu niet haar echte dochter is, maar de dochter van haar broer. Toen Shoko's broer bij een ongeval om het leven kwam, nam zij de opvoeding van Yu over. Het verhaal van Yu en haar biologische ouders is een tweede verhaallijn binnen de film.

Als Taku de woorden 'donker/licht' op een stuk perkament heeft geschreven, weten ook Reiko en Shun dat het tijd wordt voor een nieuw begin, er moet weer geleefd worden. Er volgt een omslag in de film. Het Basarafeest in dezelfde straten van Nara zorgen voor een climax in emoties: blijdschap, regen, tranen en vreugde. Het gezin Asou leeft weer, lacht weer en kijkt naar de toekomst.

Na het feest bevalt Reiko van een jongetje, een nieuw zoontje en broertje. De zon komt op, het is tijd om naar de toekomst te kijken.

We laten het gezin achter in de kamer, gaan naar buiten en de lucht in. De hemel is zichtbaar, zwevend boven de huizen en het dorp Nara eindigt het beeld bij de natuur van Nara.

In dit hoofdstuk is de filmanalyse van Bordwell toegepast. Ik heb het sujet, de stijl en de fabel van de film Shara geconstrueerd. Wat ik zoals gezegd mis bij Bordwell's analyse, is de symbolische betekenis binnen de film. De fabel gaat niet verder dan het construeren van het verhaal, met daarin de personages en hun rol binnen de gebeurtenissen. Shara is een film van een Japanse filmmaakster, die wellicht symbolische elementen in haar film heeft gestopt. In het volgende hoofdstuk haal ik een aantal opvallende symbolische elementen naar voren met behulp van een schema van semiotiek. Met

behulp van dit schema en eigen interpretatie kan ik een tweede betekenislaag binnen de film Shara construeren.

Hoofdstuk 4 Symboliek

In het vorige hoofdstuk zijn sujet, stijl en fabel geconstrueerd aan de hand van Bordwell's filmanalyse. Zoals gezegd, mis ik in de analyse van deze theoreticus de ruimte voor een tweede betekenislaag binnen film. In dit hoofdstuk wil ik verbanden leggen tussen symbolische elementen binnen de film Shara en hun betekenis. Hierbij gebruik ik het semiotische model, dat ik bespreek in de eerste paragraaf. De elementen tijd, ruimte en causaliteit uit het vorige hoofdstuk komen ook in dit hoofdstuk terug om de betekenis binnen Shara op een overzichtelijke manier te duiden.

4.1 Het schema voor semiotiek

Om de symbolische elementen uit de film Shara betekenis te kunnen geven, neem ik als uitgangspunt het semiotische model. Dit model geeft aan dat er een verband bestaat tussen tekens, kennis en betekenis. Dit gegeven kan ook in de filmanalyse toegepast worden. Allereerst licht ik de semiotiek toe.

Semiotiek is de studie van tekens en tekensystemen, oftewel: de leer van de tekens en wat deze tekens betekenen. Charles Sanders Peirce (1839-1914) was de grondlegger van de moderne semiotiek. Zijn theorie draaide om kennis- en betekenisvorming bij tekens. Binnen deze op het eerste gezicht abstracte theorie zijn een aantal kenmerken van belang.

Peirce was van mening dat alles dat waarneembaar is een teken is. Dit kan zowel een alfabet als een verkeersbord, een handeling of een gebeurtenis zijn. Belangrijk is wel dat ieder teken waargenomen moet kunnen worden. Ieder teken verwijst ook naar iets. Het

teken wordt daarnaast altijd geïnterpreteerd en leidt daardoor tot een nieuw teken. Ook is een teken altijd ergens op gebaseerd, zoals bijvoorbeeld regels, afspraken of gewoontes. Het model van Peirce draait daarnaast om individuele interpretatie. Het gaat erom dat je door een teken en met behulp van je eigen kennis, nieuwe kennis vergaart. Er zijn drie elementen die de aanwezigheid van een teken bepalen: het waarneembare teken zelf, datgene waarnaar het teken verwijst en een ander teken in de geest van de tekenontvanger. Tussen het teken en datgene waarnaar het verwijst bestaat een relatie: het teken heeft een representatief karakter. Tekenen en representatie leiden tot een interpretatie: het teken heeft een interpretatief karakter. Het komt er dus op neer dat representatie en interpretatie het teken karakteriseren.⁴² Deze theorie is terug te brengen in een model.

Kennis

Teken

?

Het teken zelf staat links, datgene waar het teken naar verwijst staat boven (kennis) en het vraagteken staat voor de individuele interpretatie, het andere teken in de geest van de ontvanger.⁴³ Door interpretatie, associatie en het leggen van verbanden kan het model steeds verder uitgebouwd worden. Omdat alles dat waarneembaar is, een teken is en je de interpretatie eindeloos kunt doorvoeren, kun je doorgaan met dit model tot je precies hebt gevonden wat je zoekt: een bepaald thema, een ideologie of levensvisie bijvoorbeeld.

Deze theorie over tekens en tekensystemen klinkt misschien wat abstract. Duidelijker wordt het als je het model van de semiotiek in de praktijk toe gaat passen, bijvoorbeeld binnen de filmanalyse. Met behulp van de semiotiek kan betekenis worden gegeven aan tekens van allerlei elementen, ook visuele elementen. Ik geef een voorbeeld om één en ander wat te verduidelijken.

⁴² Geraadpleegd op 7 juli 2008: <http://dvtg.hku.nl/semiot/inlsemio.htm>

⁴³ Driel, v. H. (2004) Beeldcultuur. Amsterdam: Boom.

Een voorbeeld van een teken is de Hollywoodfilm. De vertelwijze in deze film is ons zo eigen gemaakt door jarenlange ervaring met film kijken, dat we de tekens in dit genre films moeiteloos kunnen begrijpen. Een teken verwijst naar iets dat we met onze kennis van de wereld kunnen plaatsen en zorgen voor een nieuw teken. We zien bijvoorbeeld een handeling of gebeurtenis, horen het geluid van een wekker en weten dat het gebeuren een droom is geweest. De waarneembare tekens 'handeling' en 'wekker' verwijzen naar een ander teken, namelijk de droom en vormt daarmee een nieuw teken bij de ontvanger: het personage heeft de handeling of de gebeurtenis niet echt meegemaakt, maar gedroomd. Het waarneembare teken representeert hiermee de droom en door interpretatie kom je erachter dat de gebeurtenis niet echt heeft plaatsgevonden.

Je kunt het teken ook minder letterlijk zien. Een voorbeeld hiervan is een filmposter waarop de namen van de acteurs vermeld staan die in de film meespelen. Het waarneembare teken (de naam van de acteur) representeert een bepaald beeld (je vindt de acteur al dan niet goed en laat daar wellicht van afhangen of je de film wilt zien) en vervolgens tot interpretatie (het zal een goede dan wel een slechte film zijn).

Op deze manier zou je vrijwel alles dat je ziet, en dat dus een teken is, kunnen interpreteren en steeds verder kunnen uitbouwen. Dit is met name interessant om meerdere niveaus of betekenislagen te zoeken, bijvoorbeeld bij films.

In dit hoofdstuk wil ik Shara met behulp van het model voor de semiotiek bekijken. Aan de hand van een aantal terugkerende, opvallende elementen kan ik door middel van mijn kennis van de wereld en interpretatie een nieuw teken vormen. Dat nieuwe teken leidt vervolgens tot een nieuw model van interpretatie en betekenisvorming. Uiteindelijk hoop ik de tweede betekenislaag van de film te vinden. Het semiotische model wordt voor deze analyse aangepast. De onderdelen teken en kennis worden vervangen door sujet/stijl en fabel. Het sujet en de stijl zijn het teken, zij leiden naar de fabel of de kennis en vervolgens naar een nieuw teken of nieuwe betekenis. Deze betekenis kan tot in het oneindige worden doorgetrokken, omdat deze ontstaat uit interpretatie. Bij het proces van betekenisvorming kunnen bijvoorbeeld thema's, ideologie of levensvisie van een film aan de orde komen. Tijd, ruimte en causaliteit komen hierbij wederom terug om de betekenisvorming duidelijker te maken.

Fabel

Sujet/

?

Stijl

4.2 Tijd

Na het construeren van de fabel, vallen een aantal elementen binnen de film Shara op, omdat ze regelmatig terugkeren, afwijken van de rest van de fabel of omdat er een patroon in te ontdekken is. Tijd is één van deze elementen die als een rode draad door Kawase's werk lijkt te lopen.

Kawase zegt zelf over tijd: „*I'm hyper-aware of each second as it passes away from the present....I was incredibly moved by how I could once again project and re-create these moments in the space of the theatre*”.⁴⁴

Wat in eerdere hoofdstukken al aan bod kwam, komt ook nu weer aan de orde. Kawase probeert in haar films de tijd terug te halen en momenten vast te leggen. Zij onderscheidt hierin twee vormen van tijd.

„*...I have two desires, one is to stop the circularity, time that goes round and round, and the other is to have it all temporally connected. I'm hoping I can keep working between these two senses of time*”.⁴⁵

Er is sprake van een natuurlijke, circulaire en cyclische tijd enerzijds en anderzijds een tijd die stopgezet 'wil' worden, of die uiteindelijk zelf stopt. Het leven van een mens is als een tijd die uiteindelijk zelf stopt, binnen een natuurlijke tijd. De herinnering die blijft aan een overleden dierbare is een vorm van cyclische tijd die door blijft gaan. Reïncarnatie kan gezien worden als een cyclische tijd, die eeuwig door blijft gaan. De mens wordt geboren, sterft en wordt opnieuw geboren. Kawase zoekt haar weg tussen de tijdelijkheid en vergankelijke tijd en de tijd die nooit stopt. Zelf zegt ze:

„*Mijn grootvader is gestorven. Zijn lichaam is niet meer hier, maar hij praat met me....De dood is geen eindpunt, is geen tragedie. Vaak is het een einde van een cyclus, het begin van iets anders. Van een leven dat voortgaat, dat zich voortzet in de komende, in de volgende generaties*”.⁴⁶

⁴⁴ In een interview met Aaron Gerow. Documentary Box (2000), *Documentarists of Japan, Kawase Naomi*, nummer 16, pag. 5.

⁴⁵ Documentary Box (2000), *Documentarists of Japan, Kawase Naomi*, nummer 16, pag. 12.

⁴⁶ Sartor, F. (2004). *Naomi Kawase, de Japanse cineaste die filmpoezie 'schrijft'*. Film Festival Rotterdam, 2004.

Volgens Novielli (2002) maakt Kawase gebruik van cyclussen binnen tijd, een bepaalde manier van tijd aangeven en overgangen van ene periode naar de andere.

De cyclus binnen tijd is te duiden met het semiotische model. De film opent met twee jongens die in de tuin spelen en eindigt hier ook mee. We zien de jongens niet, maar horen hun stem. Het waarneembare teken is de scène van de jongens in de tuin, het verwijst naar een scène die zich al eerder heeft afgespeeld en brengt een nieuw teken: gaat Kawase hier terug in de tijd, of is het de toekomst, waar Shun met zijn nieuwe broertje in de tuin speelt? Door interpretatie krijgt het oorspronkelijke teken dus betekenis.

In de film 'Letter from a yellow cherry blossom (2003) toont Kawase de laatste levensdagen van haar vriend Nishii Kazuo, een bekende Japanse fotocriticus. De cyclus van leven en dood wordt in beeld gebracht. De begrafenis wordt getoond, maar dit lijkt geen eindpunt te zijn. Met mijn eigen kennis over de Japanse cultuur, denk ik dat de elementen dood en levenscyclus terugkomen bij het Boeddhisme en Shintoïsme. Of dit een visie is van Kawase zal later blijken.

De overgangen van de ene periode naar de andere worden het meest duidelijk in de overgang tussen de seizoenen. Kawase toont in diverse films verschillende seizoenen en de natuur. Hiermee wordt naast de cyclus van seizoenen, misschien ook de cyclus van het leven getoond.

Het *verstrijken* van tijd is ook een belangrijk thema binnen Kawase's werk. Soms wordt de duur van het verstrijken zichtbaar, zoals in Shara waar het gezin Asou na vijf jaar haar draai nog niet gevonden heeft. De tijd lijkt te verstrijken zonder enige betekenis. Moeder Reiko raakt opnieuw zwanger, maar het gezin leeft bij het verstrijken van tijd, zonder dat zij echt doorgaan met leven. Ze lijken in een eigen tijd te leven, vooral Shun die introvert is en na de vondst van Kei in een soort tijdloze droomwereld terecht lijkt te komen. Je ziet echter wel dat hij van een kleine jongen in een puber is veranderd, dus er zijn een aantal jaren verstreken sinds de verdwijning van Kei.

In de film 'The Mourning Forest' (2007) verstrijkt de tijd geruisloos en onzichtbaar, als een oude man met zijn verzorgster een autorit gaat maken, pech krijgt en vervolgens door het bos dwaalt. De tocht lijkt niet in tijd uit te drukken, meent Tom Mes.⁴⁷ Hoe lang dwalen zij door het bos, is het een dag, drie dagen of langer? Het wordt in de film niet

⁴⁷ In de speciale bijlage rond The Mourning Forest. Mes, T (2008) *Op het kruispunt van de tijd*. Filmmagie special nummer 584, pag. VI,

duidelijk en is ook niet van belang voor het verhaal. Tijd en het verstrijken van tijd spelen geen rol in deze verhalen over verlies.

Kawase probeert de tijd telkens te vangen en op haar eigen manier te bewaren in haar films. Alle tekens die met tijd te maken hebben, zorgen ervoor dat je als kijker verbanden legt met je eigen ervaring en opgedane kennis zodat je op die manier betekenis geeft aan de tekens. Tijd lijkt een groot element te zijn in Kawase's werk en vormt daardoor een thema binnen haar oeuvre.

4.3 Ruimte

De natuur speelt een opvallende rol in het werk van Kawase. Tuinen, groen, planten, dieren, insecten, de natuur wordt telkens opnieuw zichtbaar gemaakt. Close-ups en totaalshots, of alleen het geluid van krekels of het ruisen van een boom.

De natuur lijkt op verschillende manieren een symbolische betekenis te hebben. Je weet als kijker dat Nara de geboorte- en huidige woonplaats van Kawase is. Dit gegeven heeft, samen met de opvoeding door haar oudtante die haar veel over de natuur heeft bijgebracht, een grote rol gespeeld bij Kawase's interesse en oog voor de natuur. De natuur lijkt een tweede huis voor de filmmaakster, dat om die reden logischerwijs ook terug moet komen in haar films. Vooral in Kawase's eerste films waarin zij een zoektocht toont van haar eigen leven in Nara en haar familie, speelt de natuur een belangrijke rol. De natuur lijkt ook een functie te hebben in haar werk. Zij biedt een manier om overgangen of rustpunten te creëren.

Met name in de film *Shara* zorgt de natuur voor rustpunten in het verhaal. Moeder Reiko werkt in haar moestuin en verzorgt de aubergines alsof het haar kinderen zijn. Zelfs als de weeën al zijn begonnen, gaat ze nog even in de tuin werken. De tuin geeft Reiko rust en zorgt ervoor dat zij zich terug kan trekken in een eigen wereld. Voor Reiko bestaan er duidelijk twee locaties: het huis (waar zij de was vouwt en huisvrouw is) en de tuin (waar zij haar eigen groenten en fruit kan kweken en kan werken in haar eigen wereld).

Vader Taku geeft de planten water, maar weet eigenlijk niet wat hij precies aan het doen is en staat wat onwennig tussen het groen. Het is duidelijk niet zijn domein. Wel heeft hij een gesprek met zijn zoon Shun over gevoelens, waarna zij dichterbij elkaar komen. De natuur geeft hiermee hoop en verbindt mensen met elkaar.

De stad en het dorp worden van elkaar onderscheiden door drukte en natuur tegenover elkaar te zetten. De straatgeluiden, zoals auto's en muziek in de stad vallen helemaal weg zodra we in het buitengebied van Nara komen, weg van het centrum van de stad. Natuurgeluiden en rust voeren daar de boventoon. De natuur lijkt hiermee over het

algemeen een helende werking te hebben op alle personages, op verschillende manieren.

Dit is ook zo bij de film 'The Mourning Forest' van Kawase. De oude man en zijn verzorgster dwalen door een enorm bos, waar zij hun eigen verdriet en emoties onder ogen zien en heftig ondergaan. De natuur werkt helend, laat de personages hun verdriet inzien en laat de rouw beginnen. Ze verdwalen in het bos, maar vinden toch rust. Je merkt dat ze dichterbij elkaar komen en elkaar zonder woorden kunnen steunen in hun verdriet.

Eén element van de natuur, het water, geeft een afschrikwekkend beeld. Het kalme beekje dat ineens verandert in een woeste waterkolk, doet de hoofdpersoon herinneren aan haar zoontje die verdrongen is. De natuur kan dus ook wreed zijn. Kawase laat hiermee twee kanten van de natuur zien, maar legt de nadruk op de schoonheid en de positieve uitwerking.

De Japanse filmmaker Kore-Eda (1962-....)⁴⁸ zegt over de natuur in Kawase's in vergelijking met zijn eigen films: „*In de films van Kawase is de natuur een element dat de personages gerust stelt. Haar personages voelen zich goed in de natuur, die bijna een helende werking heeft. Maar in mijn films is dat niet zo. De natuur geeft de hoofdpersoon geen rust. De zee, heeft iets dreigends en onnoemlijks*”.

Volgens Dana Linssen⁴⁹ zijn bossen „*net als huizen in film, beeldende kunst en literatuur, sterke symbolen voor het zelf, het onderbewuste en het onbekende. Als personages...het bos in worden gestuurd, dan kun je er zeker van zijn dat ze op enig moment oog in oog met zichzelf komen te staan*”. Linssen zegt dit met de film *The Mourning Forest* in haar achterhoofd, waarbij de personages hun eigen zoektocht en gevoelens tegenkomen als zij verdwalen in het bos. Maar ook in *Shara* raken natuur en mens met elkaar vervlochten. Kei lijkt verdwenen en de natuur reageert door een fikse wind en ruisende boom. Reiko zoekt haar eigen wereld in de moestuin.

Zowel de binnen- als de buitenruimte spelen een rol in *Shara*. Het huis van het gezin Asou wordt regelmatig getoond. De zolder waar Shun zich terugtrekt om alleen te zijn en een tekening van zijn broer te maken, zou kunnen verwijzen naar een schulp waar de jongen inkruipt. Hij wil de wereld niet zien zonder zijn broer en hij wil ook niet dat de wereld hem ziet. Alleen Yu kan hem uit zijn schulp halen en ervoor zorgen dat hij de zolder afkomt om naar buiten, naar de 'echte' wereld te gaan. Buiten staat daarmee op een bepaalde manier wellicht ook synoniem aan een boosaardige wereld, een wereld

⁴⁸ Sartor, F. (2008) „*Het thema verlies fascineert me*”. Nummer 584, pag. XII.

⁴⁹ Linssen, D. (2008) *Het bos in*. Filmmagie nummer 584, pag. XIII

waarin Kei verdwenen is. Buiten zijn betekent voor Shun dat hij de wereld zonder zijn broer onder ogen moet zien, maar ook zijn verliefdheid voor Yu. Het buiten en de wereld hebben daarmee zowel een negatieve als een positieve impact op Shun.

Het huis van Asou bestaat ook uit een binnen- en een buitenruimte. De kijker ziet regelmatig de binnentuin en de moestuin achter het huis, waar Reiko in werkt. De grens tussen binnen en buiten lijkt klein. Het huis en de tuin staan naar mijn idee echter symbool voor de kleine wereld waarin het gezin leeft. Zij leven zonder echt te leven zonder Kei. De kleine wereld zorgt voor zekerheid, ieder heeft er zijn eigen plek, maar het lijkt alsof het gezin zich het liefst zou willen verbergen in de kleine, veilige wereld van het huis en die binnentuin.

Op een bepaald punt in de film komen de buitenruimte en de natuur samen als een bevrijdend moment. In de Basara-scène waarin een groep dansers door de straten van Nara trekt, zie je in eerste instantie alleen een volksfeest. De hele stad is uitgelopen om de kleurrijke stoet te zien en mee te doen met de festiviteiten. Omdat je echter weet dat het gezin Asou een grote klap te verwerken heeft en ook Yu met gemengde gevoelens (van verliefdheid en haar eigen verhaal over haar biologische moeder) meeloopt, krijgt de dans een dubbele lading. Yu loopt voorop in de stoet van dansers en gaat er helemaal in op. Het lijkt alsof ze alle gevoelens en emoties van zich afdanst. Shun houdt het publiek tegen, staat wat onzeker aan de kant en kijkt naar Yu. Reiko en Shoko zijn toeschouwer en klappen mee met de rest. Taku danst mee en houdt een toespraak waarin hij aangeeft dat door het Basarafeest mensen uit hun dagelijkse leven stappen en kunnen schitteren. De dans lijkt een soort trance waarin de hele stad Nara door is gevangen.

De regenbui die valt, is een element uit de natuur die niet te sturen is. Meer symbolisch kan haast niet, de regen te zien als tranen die vergoten worden door iedereen die iets met zich meedraagt. De regen heeft ook een zuiverende werking. Gedachten spoelen weg, de geest wordt gezuiverd, de natuur zorgt voor genezing.

De muziek die in deze scène overheersend aanwezig is, geeft een bepaalde sfeer aan de film. Door de muziek ontstaat een trance, een andere wereld, waarin de personages zich verliezen. De melodie herhaalt zich en vermengt zich uiteindelijk met het geluid van de regen.

Door de tijdcyclus en de natuur als overheersende locatie, interpreteer ik hun symbolische betekenis als een hoger iets, als een tweede betekenislaag. Een religie, een levensvisie of iets wat buiten de mens staat. Shintoïsme is de oorspronkelijke religie van Japan. Is Kawase hierdoor beïnvloed? Dit bespreek ik in de volgende paragraaf.

4.4 Causaliteit

Oorzakelijkheid, oftewel oorzaak en gevolg, dat is waar causaliteit voor staat. In de filmanalyse wordt causaliteit gebruikt om verbanden te leggen. Uit de voorgaande elementen tijd en ruimte, kunnen grotere verbanden worden gelegd om de betekenis van Kawase's werk te duiden. Een aantal aanknopingspunten zijn er al vanaf het begin af aan, nog voordat je een film van Kawase hebt gezien.

Kawase Naomi is een Japanse filmmaakster, opgegroeid in de oude stad Nara, waar het verleden als hoofdstad en de bijbehorende tradities nog hoog in het vaandel staan. In Nara staat een Boeddhabeeld van zestien meter hoog, waar jaarlijks duizenden toeristen op afkomen. Boeddhisme en Shintoïsme spelen daardoor wellicht een rol in het werk van Kawase Naomi. Met name het Shintoïsme, de oorspronkelijke religie van Japan, komt mede door het gebruik van de natuur als metafoor of als symbool al snel naar voren. Omdat beide religies veelomvattend zijn en ik daardoor niet alle aspecten kan bespreken, zal ik aantal elementen uit Kawase's werk eruit lichten die betekenis hebben in het Shintoïsme of Boeddhisme. Eerst een korte uitleg van beide levensvisies.

Belangrijk om bij stil te staan is het feit dat Japan geen religie beleeft zoals dat in andere culturen voorkomt. Het Shintoïsme is de oorspronkelijke religie van het land, maar de Japanners zien dit niet als een geloof. Het is zo vervlochten met het dagelijks leven, dat het niet als geloof op een aparte manier beleefd wordt. Het is een traditie en hoort nu eenmaal bij Japan. Imamura Shohei zegt hierover: „*The Japanese are not religious..These rituals, those fox shrines, are simply part of everyday life-much as I imagine Christianity is is part of everyday occidental life. You don't feel right unless you observe these things*”.⁵⁰

De natuur in al haar vormen is een duidelijk element van het Shintoïsme of Shinto. In Shinto worden natuurgeesten aanbeden en is daarmee een sterk ontwikkelde natuurgodsdiens. De natuurgoden die aanbeden worden binnen Shinto worden Kami genoemd. Een groot respect en eerbied voor de natuur, maakt dat vrijwel alles in de natuur een Kami of natuurgod kan zijn. Deze Kami worden vooral vereerd in openbare heiligdommen, maar ook privé heiligdommen komen voor. Dit zijn kleine altaartjes in een tuin of achter een huis. In Shara zien we tussen de shots van de natuur ook zo'n altaartje terug, ergens buiten, in een tuin.

Het reinigingsritueel speelt een belangrijke rol in het Shinto, in de zee of onder een

⁵⁰ Bock, A. (1990). Japanese Film Directors. New York/Tokyo: Kodansha International Ltd, pag. 287.

waterval. Meer persoonlijk en individueel is het waterritueel. De regen tijdens het Basarafeest in Shara kan wellicht als reinigingsritueel worden opgevat.⁵¹ Het water spoelt alle gedachten, zonden en verdriet weg en 'reinigt' de personages.

Volgens Mariska Graveland⁵² is water binnen het werk van Kawase een reinigend en verzoenden symbool. Zij neemt als voorbeeld *The Mourning Forest*: „De dood kan niet ongedaan gemaakt worden, maar er kan wel, door het rouwen, vrede mee worden gesloten. Het kan een hele tijd duren voordat het verdriet is weggeëbd, maar zo lang de rivier blijft stromen is er tenminste beweging, is er leven”.

Volgens Tom Mes⁵³ is spiritualiteit in Japan altijd aanwezig. Men zoekt altijd naar een balans tussen geluk en ongeluk. Japanners zijn daarmee volgens Mes niet religieus, maar wel spiritueel. Dit is zoals gezegd een vanzelfsprekendheid en verweven in de tradities van het land.

Het Boeddhisme vindt zijn herkomst in China en is pas later in Japan gekomen. Het is een religieusfilosofische stroming, die geloof samenvoegt met empirische waarneming. Wijsheid speelt een grote rol, die leidt tot begrip van de *werkelijkheid*, datgene waar het om draait in het Boeddhisme. Tijdens begrafenissen komt het Boeddhisme duidelijk naar voren.

De film *The Mourning Forest* opent met een begrafenisstoet. In Shara wordt een dienst gehouden met een groep mensen en een ketting die wordt doorgegeven, onduidelijk is of dit een begrafenis- of herdenkingsdienst is.⁵⁴

De Japanse titel van Shara is Sharasoju en is gebaseerd op de Sharasoju-boom, die een belangrijke plaats inneemt in het Boeddhisme. Het staat tevens symbool voor de tweeling.⁵⁵ Deze Boeddhistische achtergrond geldt ook voor de film *Kya Kara Ba A*, wat te maken heeft met de vijf elementen: lucht, water, wind, vuur en aarde.

Met name *The Mourning Forest* bevat veel elementen uit het Boeddhisme, waarbij de zoektocht naar de waarheid eigenlijk voorop staat. Voor de oude man bestaat dit uit een zoektocht naar het graf van zijn vrouw, maar ook uit een zoektocht naar zichzelf. Hij rouwt al drieëndertig jaar om zijn overleden vrouw en denkt, nu hij ouder wordt, steeds vaker aan haar. Hij verlangt ernaar bij haar graf in de 'aarde te gaan slapen'. De verpleegster is op zoek naar de reden waarom haar zoontje is verdronken. Is zij schuldig, omdat zij zijn hand losliet toen hij de rivier over wilde steken? Of sloeg het noodlot toe? Ze zoekt een manier om verder te leven zonder haar kind en haar man, die haar de schuld geeft van de dood van hun zoontje.

⁵¹ Geraadpleegd op 11 juli 2008: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Shinto%C3%AFsme>

⁵² Graveland, M. (2008) *Ontembaar water. Filmmagie*, 584, XIV.

⁵³ Cofibweekend, voorjaar 2008.

⁵⁴ Geraadpleegd op 11 juli 2008: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Boeddhisme>

⁵⁵ Sartor, F. (2004) *Gemis en geluk Shara. Film, Televisie en DVD*, 542, 8.

Boeddhistisch in dit opzicht is de dunne scheidslijn tussen leven en dood. De oude man voelt de aanwezigheid van zijn vrouw als ze door het bos dwalen. De verpleegster meent contact te hebben met haar zoontje als ze met een muziekdoosje speelt. Ook in Shara is deze scheidslijn dun. Shun voelt zich nog steeds verbonden met zijn tweelingbroer, al is hij al vijf jaar verdwenen. Hij wil en kan niet verder zonder Kei. Aan het eind van de film geeft het hele gezin de verdwijning van Kei een plek en zal er altijd een plekje voor hem in het gezin blijven bestaan, al leven zij door en komt Kei nooit meer terug.

In dit hoofdstuk heb ik de symboliek achter de film Shara bekeken. In het volgende hoofdstuk leg ik links met andere Japanse filmmakers, om Kawase in een bredere context te kunnen zien.

Hoofdstuk 5 Context

De hoofdstukken in deze thesis zijn gebouwd rondom de film Shara van Kawase Naomi. Natuurlijk staat Kawase niet alleen in de Japanse filmwereld. Om haar werk in een context van de Japanse cinema te kunnen plaatsen, bespreek ik in dit hoofdstuk een aantal filmmakers die qua thema, werkwijze of filmstijl te vergelijken zijn met Kawase Naomi. In de inleiding beschreef ik al waarom ik kies voor de filmmakers Ozu Yasujiro en Kore-Eda Hirokazu. Ozu is wellicht de meest bekende Japanse filmmaker, een oude meester die beroemd is om zijn filmische vormgeving en sobere stijl waarmee hij het dagelijkse leven van de gewone man laat zien. Kore-Eda is een filmmaker van dezelfde generatie als Kawase, die verlies ook als thema gebruikt, bijvoorbeeld in zijn werk 'Maborosi'. Daarnaast sluit zijn manier van werken ook aan bij de werkwijze van Kawase. Hoe past Kawase Naomi en haar werk tussen deze Japanse filmmakers?

Filmische referenties

5.1 Ozu Yasujiro (1903-1963)

Ozu is één van de grootmeesters binnen de Japanse film en wordt beschouwd als de 'meest Japanse' filmmaker. Ozu staat bekend om zijn beschouwende en observerende familiedrama's van de lagere middenklasse (shomin-geki). Zijn bekendste film is Tokyo Monogatari (Tokyo Story) uit 1953 en wordt beschouwd als zijn meesterwerk. Ozu heeft in totaal drieënvijftig films gemaakt, waarin vaak dezelfde acteurs een rol speelden. Pas na zijn dood in 1963 werden zijn films vertoond in het Westen. Hij werd een inspiratiebron voor veel Westerse regisseurs, zoals Wim Wenders, Jim Jarmusch, en Martin Scorsese. Zijn landgenoot Shohei Imamura, die in de jaren vijftig enige tijd zijn assistent was, vond echter dat Ozu zich teveel bezighield met hoe Japan zichzelf graag zag en niet met hoe het werkelijk was in het land.

Ozu's handelsmerk was een shot met een 50mm lens vanuit een laag camerastandpunt, ongeveer zeventig centimeter boven de vloer; vergelijkbaar met het gezichtspunt van een persoon die op een tatamimat zit. Hij gebruikte graag een statische camera, en zorgde er door een minutieus uitgevoerde kadrering voor dat geen enkele acteur een scène overheerste. Ook overvloeiers wees hij af, en als dat zo uitkwam ging hij 'over de as': het personage kijkt dan langs de verkeerde kant de camera uit of als een personage van de ene kamer naar de ander loopt, klopt de looprichting niet. Het verhaal was belangrijker dan visuele continuïteit.⁵⁶

Tokyo Story

Tokyo Story is zoals gezegd Ozu's meeste bekende en meest geroemde film. Qua stijl wordt de film vaak 'vrijwel perfect' genoemd.⁵⁷ Ieder shot is een eigen compositie op zich en werd door Ozu ook tientallen keren opnieuw gedaan om de gehele scène perfect te krijgen. Ozu ging het vooral om minimalisme: het beeld was van groot belang, de dialogen zijn minimaal, het thema van het Japanse gezinsleven staat voorop. Tokyo Story draait om familiebanden en om spijt. We volgen het oudere echtpaar Shūkichi en Tomi die het platteland verlaten om een reis te maken naar hun kinderen in de grote stad. Daar blijkt dat de kinderen nauwelijks tijd hebben voor hun ouders en dat het echtpaar de kinderen eigenlijk in de weg zit. Ze worden dan ook al snel in een luxe resort gestopt, waar ze zichzelf moeten vermaken. Ondanks deze behandeling, blijven de ouders positief, ze vinden dat ze het maar getroffen hebben met zulke kinderen. De enige die zich om hen bekommert is hun schoondochter Noriko, weduwe van hun gesneuvelde zoon.

Na de reis, bij terugkomst in hun eigen dorp wordt Tomi ernstig ziek en overlijdt korte tijd later. De kinderen komen naar het dorp Onomichi, maar vertrekken vrijwel direct na de begrafenis weer naar huis. Alleen zoon Keizo lijkt moeite te hebben met het overlijden van zijn moeder, hij wilde dat hij meer voor zijn ouders had gedaan toen zij in de stad waren. Er zit duidelijk een moraal in de film: geniet van de tijd die je hebt met je dierbaren. Als ze er niet meer zijn, krijg je spijt dat je te weinig tijd had.

Ozu toont met zijn film een gedetailleerd en gevoelig portret uit het dagelijkse leven van gewone mensen en mensen uit de lagere sociale klasse. Dit wordt ook wel Shomin Geki genoemd (drama over gewone mensen). De Amerikaanse films over de gewone mens uit de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw, hadden grote invloed op Ozu. Hij paste zijn films

⁵⁶ Geraadpleegd op 8 juni 2008: http://nl.wikipedia.org/wiki/Yasujiro_Ozu

⁵⁷ Geraadpleegd op 25 juli 2008: <http://www.filmfocus.nl/forum/film-recensies/13707-tokyo-story-tokyo-monogatari.html>

hierop aan en bracht Japanse sentimenten naar voren. Groot thema bij Ozu is de relatie tussen mensen, met name tussen man en vrouw, ouder en kind.⁵⁸

Een aantal elementen komen zoals gezegd in Ozu's oeuvre terug. Ozu Yasujiro staat bekend om zijn Japanse manier van filmen. Vanuit een laag standpunt, zoals iemand die op een tatamimat knielt, laat hij zijn statische camera de gebeurtenissen volgen. Dana Linssen, eindredacteur De Filmkrant: „*De luisterende camera beweegt amper, shots worden lang aangehouden en de montage laat de mensen uitspreken. De camera beweegt zo weinig mogelijk om zoveel mogelijk tijd en ritme aan het verhaal te geven*”.

59

Als er twee of meer personages in een scène voorkomen, hebben zij meestal dezelfde kijkrichting. Ze zitten naast elkaar op een bankje of op een tatamimat. Als ze tegenover elkaar zitten, worden er close-ups gebruikt waarbij het personage net naast de camera spreekt. Het personage kijkt in feite naar je oor, in plaats van in je ogen (rechtstreeks in de camera). Volgens Sato (1982) gebruikt Ozu deze manier van filmen, waarbij degene die spreekt close-up in beeld is en er vanuit een laag standpunt wordt gefilmd, uit respect voor de persoon. Het tempo van de film is bij Ozu een belangrijk element. Hij neemt de tijd voor het alledaagse leven en wil niets in zijn films versnellen. Sato is van mening dat Ozu stilleven in de film wilde maken. Kritiekpunt op Ozu is dat hij de spontaniteit uit de acteurs haalde en alle scènes vele malen overdeed voor het naar zijn idee goed was.

Het volgen van het dagelijkse leven van gewone mensen speelt zowel bij Ozu als bij Kawase een belangrijke rol. Ook de relatie tussen personen, met name de traditionele familiebanden, komen bij beide filmmakers sterk naar voren. Zowel bij Ozu als bij Kawase gaat het om de relatie tussen ouders en kinderen, de verschillende generaties die botsen of elkaar vinden. Kawase start een zoektocht naar haar vader en daarmee naar haar jeugd en toont ook haar relatie met haar oudtante, door wie ze is opgevoed. In Tokyo Story toont Ozu de relatie tussen ouders en kinderen.

Met name Kawase's eerste films hebben veel overeenkomsten met de manier van werken van Ozu. Kawase laat net als Ozu mensen lang praten, ze houdt shots lang aan en laat de omgeving zien. Rust en ruimte spelen hierbij een belangrijke rol. Ook respect voor het verhaal van een personage komt naar voren, zoals goed te zien is in de film 'The Weald' waar Kawase bergbewoners hun verhaal laat vertellen.

Kawase was eerst zelf onderdeel van haar films, later is zij overgestapt op fictie. In haar fictiewerk snijdt ze echter ook onderwerpen als verlies, dood en familiebanden aan.

⁵⁸ Sato, T. (1982) Currents in Japanese Cinema. Pag 185, 186.

⁵⁹ Filmbijlage Mourning Forest (2008) *De schaduw van inspirator Ozu*. Nummer 584, pag. IV.

De link tussen Kawase en Ozu is nu op een aantal punten zichtbaar. Hoe komt het Boeddhisme naar voren in het werk van deze twee filmmakers?

Boeddhisme in Ozu's films

Volgens Kathe Geist⁶⁰ was Ozu Yasuyiro enorm geïnteresseerd in het (Zen)Boeddhisme. In zijn diensttijd in China, zou Ozu een Chinese monnik hebben gevraagd het Chinese karakter Mu voor hem op te schrijven. Mu betekent zoveel als 'leeg' en staat voor een leegheid dat desondanks vol is met mogelijkheden. Geist vergelijkt deze lege ruimtes met die in een traditionele inkttekening, zoals de tekening die de Chinese monnik voor Ozu maakte, ook Mu. Ozu zou de tekening zijn hele leven hebben bewaard en zijn grafsteen zou hetzelfde woord bevatten. Toch zegt de Japanse filmmaker dat het (Zen)Boeddhisme geen invloed heeft gehad op zijn werk. Geist citeert Ozu: „*Foreign critics don't understand...they cannot understand the life of salaried men, ephemerality (vergankelijkheid), and the atmosphere outside of the story at all. That's why they say it's Zen*”.⁶¹ Volgens Geist is er echter geen film met zoveel links naar het Boeddhisme als Tokyo Story. Ze noemt een aantal kenmerken en verwijzingen.

De film begint en eindigt in de plaats Onomichi, waar de bergen vol staan met tempels en gedenkplaatsen. Kleine Boeddhabeelden staan in het huis en de tuin van het oudere echtpaar. De begrafenis van de Tomi verloopt volgens Boeddhistische rituelen: het slaan op een houten trommel, het lezen van sutra's en het herhalen van gebeden. Boeddhisme speelt een rol bij begrafenissen en bij herinneringen aan de doden. De dood van Tomi wordt niet als iets tragisch gebracht, maar maakt deel uit van een natuurlijke cyclus. Passerende treinen en kinderen die naar school gaan, geven volgens Geist aan aan dat het leven en de cyclus doorgaat: „*The recurring Stone lanterns, often associated with the souls of the dead, connect these symbols of transience and passage to Buddhism, either the Buddhist eschatology of transience or its connection to death, which amounts to the same thing*”.⁶²

De cyclus komt op meerdere punten in het Boeddhisme naar voren. Aan de ene kant wordt volgens Geist het individu gezien als gevangene in een eindige cyclus van geboorte, dood en wedergeboorte tot verlichting wordt bereikt. Anderzijds kan de verlichting zelf worden gekarakteriseerd door de dezelfde cyclus. Het begin- en eindpunt in Tokyo Story geeft een complete levenscyclus aan en tegelijkertijd de verlichting. De Boeddhistische manier van denken die het meest geassocieerd wordt met scènes uit Ozu's films is *berusting*, het accepteren van de situatie zoals die is. Een voorbeeld

⁶⁰ Kunsthistorica en docente filmstudies Kathe Geist in Desser, D. (1997). Ozu's Tokyo Story. Cambridge: Cambridge University Press.

⁶¹ Desser, D. (1997). Ozu's Tokyo Story, Pag. 102

⁶² Kunsthistoricus en docent filmstudies Kathe Geist in Desser, D. (1997). Ozu's Tokyo Story. Cambridge: Cambridge University Press, 104.

hiervan dat Geist geeft is het oudere echtpaar dat positief over hun kinderen blijft spreken, ondanks de onverschilligheid die de kinderen lijken te hebben ten opzichte van hun ouders: „...Children don't live up to their parents expectations, let's think that they are better than most”.⁶³ Ook symbolische elementen als een lege stoep, een lege pier, een leeg treinspoor en bij Kawase een lege steeg (waar zijn broertje verdween) leggen een link met de leegte (Mu) in het Boeddhisme. Familie, dood, dorp en stad, oud en nieuw, traditioneel en niet-traditioneel, al deze elementen komen zowel terug in het Boeddhisme als in Ozu's films.

Paul Schrader⁶⁴ bevestigt de interesse van Ozu in Zen Boeddhisme. Hij meent dat de Japanse filmmaker dit met name naar voren liet komen in de stiltes en ruimtes binnen zijn werk. Discussies en gesprekken binnen zijn werk vinden volgens Schrader altijd binnen plaats en worden geïllustreerd door stillelevens van het Japanse leven, lege straten, een passerende trein of boot, of een berg in de verte.

De vergelijking met Kawase is sterk bij de begrafenis- of herdenkingsdienst. Dezelfde trommel en het herhalen van gebeden uit Tokyo Story komen terug in Shara. Het monotone geluid van de trommel of het belletje, wordt onderbroken door murmelende mensen die een ketting doorgeven en tegen hun voorhoofd drukken.

Berusting komt ook in Shara komt naar voren. Het gezin Asou berust in het feit dat Kei verdwenen is, maar hun leven draait hierdoor wel op halve kracht verder. Ze lijken zich er bij neer te leggen, maar hebben de verdwijning in feite nog niet onder ogen gezien en verwerkt.

Ook de thema's uit het Boeddhisme zoals genoemd komen naar voren bij Kawase: familie en dood en welke effect dit heeft op mensen die achterblijven. Dorp en stad, in schril contrast tegenover elkaar gezet. Tradities die een grote rol spelen in Kawase's werk, zoals wederom de begrafenis met bijbehorende rituelen. Oud en nieuw kan symbolisch worden opgevat in de film Shara. Een oud leven waarin Kei niet voorkwam, maar er sprake was van berusting en een nieuw leven waarin Kei een eigen plek binnen het gezin krijgt, maar het gezin ook een nieuwe start kan maken. Een zoontje wordt geboren en de levenscyclus lijkt rond.

De leegte of Mu komt ook in Shara voor, de lege steeg waarin Kei verdween krijgt iets onheilspellends als de wind opsteekt en de boom ruist.

5.2 Kore-Eda Hirokazu (1962-...)

⁶³ Kathe Geist in Desser, D. (1997). Ozu's Tokyo Story. Cambridge: Cambridge University Press, 106.

⁶⁴ Schrader, P. (1972) Transcendental Style in film, Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California.

Kore-Eda Hirokazu (geboren in 1962) wordt door Freddy Sartor het 'filmbroertje' van Naomi Kawase genoemd door de gelijkenissen in thematiek en verhaallijnen binnen hun werk.⁶⁵ „Het oeuvre van Kawase Naomi en Kore-Eda Hirokazu vertoont op elk niveau zo'n grote verwantschap dat ze als filmzuster en -broer door het leven zouden kunnen”.⁶⁶ In 1995 maakten Kawase en Kore-Eda zelfs een film samen: *This World*. Hierin tonen beide filmmakers hun blik op de wereld; Kore-Eda in Tokyo, Kawase in haar stad Nara. Volgens Sartor zijn er een aantal duidelijke gelijkenissen tussen de twee filmmakers. Allereerst maken beide filmmakers fictie en documentaire door elkaar. „*Deze genres bevruchten elkaar. Er is een spanningsveld tussen het echte leven (de documentaire) en de gefilmde werkelijkheid (fictie)*”, meent Sartor.⁶⁷

Ook zetten zij beiden een traditie voort van onder meer Ozu, namelijk de maatschappij een spiegel voorhouden. Zowel Kawase's als Hirokazu's films zijn een spiegel voor Japanners en dragen een beeld van Japan uit aan de buitenwereld.

Ook de manier van vertellen is gelijk: er wordt veel ruimte gegeven aan het beeld en kader en het sounddesign zijn erg belangrijk. Volgens Sartor is het merkwaardig hoe beide 'beeldende kunstenaars' vanuit een verschillend medium (Kawase vanuit fotografie en Kore-Eda vanuit zijn studie literatuur) bij hetzelfde medium film terecht zijn gekomen en ook bij dezelfde thematiek uitkomen, namelijk *verlies*. Verlies speelt bij beide filmmakers een belangrijke rol. „*Dit verlies is zo groot dat het de eigen wereld en het eigen leven kantelt en verandert*”. Ook dood, verdriet, rouw en herinnering zijn thema's die beide filmmakers toepassen in hun werk.

Volgens Sartor speelt vooral bij Kawase de *herinnering* een grote rol, zoals eerder genoemd in hoofdstuk 4. De herinnering kan een toekomst bepalen of verwoesten.⁶⁸

Ook bij Kore-Eda komt de herinnering terug, als element uit de tijd. De weduwe Yumiko denkt telkens terug aan haar leven met Shuk-Kyo en herinnert zich het moment dat haar verteld werd dat hij voor de trein was gelopen. De enige stoffelijke herinnering die zij aan hem heeft is een klein fietsbelletje, waarmee zij hem kon horen aankomen. Yumiko bewaart dit belletje als een kostbare herinnering en houdt het verborgen voor haar nieuwe man.

Tijd speelt mede hierdoor bij zowel Kore-Eda als Kawase een belangrijke rol. Soms lijkt de tijd stil te staan, als de personages zich verliezen in wanhoop of verdriet en er geen toekomst meer lijkt te zijn. Op een bepaald punt in de film vindt een omslag plaats, waarbij de personages uit Shara en Maborosi door kunnen gaan met hun leven. Er is hoop. Er komt nieuw leven (een broertje voor Shun) of er wordt openlijk gepraat over

⁶⁵ Sartor is hoofdredacteur van *Filmmagie* en interviewde Kawase en Kore-Eda voor een bijlage rond *The Mourning Forest*. *Filmbijlage Mourning Forest (2008) Het thema verlies fascineert me..* Nummer 584, pag. XI

⁶⁶ *Filmbijlage Mourning Forest (2008) Het thema verlies fascineert me..* Nummer 584, pag. XI

⁶⁷ Cofibweekend, voorjaar 2008.

⁶⁸ Cofib-weekend, voorjaar 2008.

het verdriet (Maborosi, wanneer Yumiko uitroept dat ze niet begrijpt waarom Shuk-Kyo zelfmoord pleegde).

Maborosi no hikari - Maborosi

Maborosi (1995) is de debuutfilm van Kore-Eda Hirokazu. Maborosi vertelt het verhaal van een gelukkig Japans gezin, Yumiko en Shuk-Kyo en hun drie maanden oude zoontje. De twee zijn jeugdgeliefden, zoals we begrijpen uit de intro van de film, waar Shuk-Kyo aan Yumiko voorbij fietst en met zijn fietsbel belt. Deze fietsbel komt telkens terug in de film, het is het enige tastbare dat Yumiko nog van haar man heeft na zijn zelfmoord. Een link met het belletje van Shara is zo gelegd. Een typisch geluid bij zowel Kawase, Ozu als Kore-Eda.

Op een dag verdwijnt Shun-Kyo, hij blijkt voor de trein te zijn gelopen. Voor Yumiko staat de wereld stil, zij kan zijn plotselinge en definitieve 'vertrek' niet verwerken. Na een aantal jaar arrangeert een buurvrouw een huwelijk voor Yumiko met weduwnaar Tamio, die met zijn dochtertje in een vissersdorp woont. Yumiko en haar zoontje verhuizen. De weduwe probeert het leven weer op te pakken, maar kan het verleden niet vergeten. Haar nieuwe man praat ook niet over zijn verlies, zijn vrouw is overleden. Als Yumiko eindelijk al haar verdriet eruit gooit en zich hardop afvraagt waarom Shun-Kyo zelfmoord pleegde, vertelt Tamio haar over Maborosi. Het is een mysterieus licht, waar mensen naartoe getrokken worden. Wellicht verklaart dit de keuze van Shun-Kyo om uit het leven te stappen. Yumiko en Tamio praten nu met elkaar, het rouwproces kan beginnen, er is een nieuwe toekomst.

De openheid waarmee Maborosi eindigt, is tevens het einde van Shara. Er wordt gepraat over gevoelens als verdriet en pijn en daardoor kan er gerouwd worden. Het leven gaat verder. Er lijkt in beide films een cyclus te zijn van sterven, rouw en opnieuw beginnen, dezelfde cyclus als in het Boeddhisme en het werk van Ozu. Het thema verlies en wat het verliezen van een dierbare doet met de nabestaanden is in beide films sterk aanwezig. Maborosi heeft als opvallend kenmerk het gebruik van donkere kleuren, die de sfeer van verdriet en rouw representeren. De kamer waar Yumiko en Shun-Kyo samen woonden, het treinstation, het nieuwe huis in het vissersdorp, het ziet er allemaal donker, grijs en haast kil uit. Het verdriet van Yumiko is ook grijs, ze lijkt met niemand over haar gevoelens te praten en haar verdriet komt pas aan het eind van de film tot uitbarsting. Shara is wat dat betreft hoopvoller gestemd. In de hele film is veel kleur te ontdekken, door de natuurelementen die in de film verwerkt zijn. Het verdriet van de familie Asou komt juist hierdoor wellicht sterker naar voren. In deze mooie wereld, lijkt het gezin stil te staan in hun verdriet om het verlies. Er wordt niet over gesproken en iedereen trekt zich terug in zijn eigen gevoelens. Als er uiteindelijk wel gepraat wordt en de woorden

donker en licht op perkament zijn geschreven, lijkt de zon in de hele film verder door te breken. Het Basarafeest maakt alles nog kleurrijker en de muziek wakkert de levenszin aan. Na de geboorte van een nieuwe zoon, komt de zon op en valt er nieuw licht op de toekomst voor het gezin.

Beide films geven hiermee op geheel eigen, maar even indrukwekkende wijze het thema verdriet en rouw weer.

Zoals gezegd in het vorige hoofdstuk, staat Kawase niet alleen in de Japanse filmwereld. Zowel klassieke als hedendaagse filmmakers hanteren de thematiek die ook Kawase gebruikt in haar werk. Of er sprake is van daadwerkelijke invloed van de filmmakers op Kawase of dat zij allen thema's aansnijden die in de loop van de tijd relevant en actueel blijven, is niet duidelijk. Opmerkelijk is wel dat bepaalde thema's, zoals dood, verlies, rouw, tradities en rituelen thuishoren in de Japanse cultuur. Het is dus niet zo verwonderlijk dat deze thema's terugkeren in het werk van deze drie filmmakers. Toch heeft Kawase naar mijn idee een eigen stijl ontwikkelt, waardoor je als kijker bij de openingsscène direct ziet dat het een Kawase-film is. Het is de combinatie van het tonen van de natuur, het persoonlijke deel van Kawase in zowel fictie als documentaire, de personages die zo dichtbij lijken te komen dat je het gevoel krijgt dat je ze zelf kent en het betoverende van de beelden in combinatie met geluid en verhaal dat Kawase, Kawase maakt met een eigen stempel op de Japanse filmwereld.

5.3 Kritiek op Kawase's werk

Na analyse van de film *Shara*, het zoeken van een tweede betekenis en het vergelijken van Kawase met andere filmmakers, is het wellicht goed om kort stil te staan bij de kritiek die op Kawase's werk wordt geuit.

Een eerste kritiekpunt is dat Kawase zich steeds meer naar de eisen en verwachtingen van de Europese markt en festivals zou gaan richten. Volgens Tom Mes⁶⁹ is de film *Shara* in de stijl (filmische vormgeving) wat meer gericht op effectbejag dan eerder werk van Kawase, zoals de film *Hotaru*. Hij wijst op de vertraging in de openingsscène van *Shara*. Deze is volgens Mes gecreëerd om een bepaald gevoel op te roepen en om fictie uit te beelden. Door het gebruik van effecten als vertragen of versnellen, wordt de film volgens Mes wat 'makkelijker' om te bekijken, een trucje dat vaker wordt toegepast. Makkelijke films maken wellicht meer kans om prijzen in de wacht te slepen op internationale filmfestivals.

⁶⁹ Cofibweekend, voorjaar 2008

Sommige filmkenners, waaronder ook Tom Mes, menen dat de filmische vormgeving in de latere film 'The Mourning Forest' van Kawase, beïnvloed is door Westerse maatstaven. Het sounddesign zou een Westerse invloed hebben. Er wordt veel pianomuziek gebruikt, wat een typisch Westers geluid aan de film geeft. Het verhaal zou ook opzettelijk makkelijker te volgen zijn. Kawase zou op deze manier op de wensen van de Westerse jury van filmfestivals inspringen en zekerheden inbouwen om een plaats op filmfestivals te krijgen.

Bij het filmfestival in Cannes 2008 hadden echter zowel Kawase als Kore-Eda hun nieuwste film op tijd af, maar deze werden beiden niet vertoond op het festival. Ronald Rovers⁷⁰ ziet de veranderingen in filmische vormgeving en stijl niet als buiging naar het Westen, maar meent dat het ook te maken kan hebben met de persoonlijke ontwikkeling van Kawase. Hij is van mening dat je hieruit dus niet al te snel conclusies kunt trekken.

Of Kawase nu rekening houdt met de wensen van de Westerse kijker en critici of niet, feit is dat haar films enorm goed worden ontvangen in met name Europa. Of dit nu aan een bepaalde opbouw, muziek of verhaallijn ligt, is mij niet duidelijk en ook voor mij persoonlijk eigenlijk niet zo belangrijk. Natuurlijk is het bewonderenswaardig als een filmmaker zijn eigen pad volgt en trouw blijft aan eigen idealen en werkwijzen. Maar wie zegt dat Kawase dit niet doet? De uitspraak van Ronald Roovers over de persoonlijke ontwikkeling van Kawase, zijn bij mij ook door mijn hoofd geschoten. Het lijkt een logisch pad dat Kawase heeft gevolgd. Als jonge vrouw gestart met het maken van filmpjes over de wereld om haar heen, haar zoektocht naar haar vader, haar oudtante, de plaats waar ze woonde. Later is dat uitgegroeid tot fictie, waarbij de thema's als zoektocht, verlies en familiebanden een rol blijven spelen. De authentieke Kawase is naar mijn idee dan ook altijd terug te zien in haar films, al heeft de muziek van *The Mourning Forest* dan wellicht wat teveel pianomuziek. De thema's en de oorsprong blijven gelijk, voor mij althans. En ik geloof dat je als filmmaker zeker groeit in je vak, in de loop der jaren. Het is een groeiproces en bij iedere nieuwe film leer je weer wat bij. Ik vind de ene film van Kawase ook sterker dan de andere, maar dat heeft meer met persoonlijke smaak te maken dan met de kwaliteiten van de filmmaakster. Het analyseren van films blijft mijn inziens een subjectief gegeven en dus zal er altijd lof en kritiek zijn op iedere filmmaker. Dat is ook goed om hem of haar scherp te houden.

In het volgende en laatste hoofdstuk blik ik terug op de vorige hoofdstukken en trek ik mijn conclusies. De hoofdvraag zal worden beantwoord en ik stip discussiepunten aan.

⁷⁰ Filmcriticus en tevens spreker tijdens het Cofibweekend, voorjaar 2008.

Daarnaast reflecteer ik op mijn onderzoek, de gebruikte methodes en mijn ervaringen bij het schrijven van deze thesis.

Hoofdstuk 6 Conclusie- en discussieparagraaf

In dit hoofdstuk trek ik conclusies uit mijn analyse en onderzoek aan de hand van de voorgaande hoofdstukken. Tevens reflecteer ik op het proces van schrijven van deze thesis, de gekozen methode en mijn ervaringen hierbij.

De hoofdvraag die in de inleiding naar voren kwam probeer ik in dit hoofdstuk te beantwoorden:

Wat is de cinema van Kawase Naomi in het licht van het filmmodel van David Bordwell (sujet, stijl, fabel) en het semiotische model voor betekenisgeving?

Om dit te onderzoeken heb ik in hoofdstuk 1 het model van Bordwell met sujet, stijl en fabel kort uitgelegd. Het sujet bestaat uit de reeks gebeurtenissen die geprojecteerd wordt, de stijl bestaat uit de filmische vormgeving en met deze narratieve elementen kan de kijker de fabel construeren: het gebeuren zoals het zich zou kunnen hebben afgespeeld. De gebeurtenissen worden hierbij logisch en chronologisch gerangschikt, de personages worden ingevuld met hun aandeel in de gebeurtenissen.

Vervolgens kwam in hoofdstuk 2 de biografie en filmografie van Kawase Naomi aan bod. Met behulp van het filmmodel van David Bordwell heb ik vervolgens in hoofdstuk 3 het sujet, de stijl en de fabel van Kawase's langspeelfilm *Shara* geanalyseerd.

Bij deze analyse botste ik vrijwel meteen tegen allerlei problemen op. Bordwell's filmtheorie met sujet, stijl en fabel lijkt een heldere theorie, maar in de praktijk blijkt dat de drie elementen nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn. Wie een film bekijkt, legt namelijk vrijwel direct verbanden. Je stelt jezelf vragen, maakt gebruik van je kennis van de wereld en gebruikt deze om het verhaal van de film te begrijpen. Dit zorgt ervoor dat het sujet vrijwel niet los te koppelen is van de stijl en de fabel. Begrippen als beleefde tijd en beleefde ruimte zijn subjectief en door iedere kijker zelf te bepalen. De

gepresenteerde tijd en ruimte zijn wel objectief vast te stellen. Het maakt de theorie van Bordwell helder en vaag tegelijk.

Het was wel mogelijk 'afwijkende' zaken te benoemen in Kawase's werk, nadat ik eerst had uitgelegd wat de standaard is in sujet en stijl. De documentaire filmstijl van Kawase wijkt af van de klassieke vertelwijze en stijl. Er is hierbij geen sprake van een dominant sujet, waarbij de kijker niets mag merken van de filmische vormgeving. In haar eerste films is de stijl zelfs erg goed zichtbaar, Kawase komt zelf in beeld of ze praat met de hoofdpersonen in haar film. In *Shara* ben je er als kijker niet volledig van bewust dat er gespeeld wordt met de wisselwerking fictie en documentaire. Het loopt als een vloeiende beweging in elkaar over en vormt samen het verhaal van *Shara*. Deze afwijkingen van het 'normale' zorgen er naar mijn mening voor dat je als kijker meer betrokken raakt bij Kawase's films. De personages zouden zo in je eigen straat kunnen wonen en je kunt je inleven in hun situatie. Je hoopt als kijker dat het gezin Asou het verlies van Kei kan verwerken en verder kan gaan en wil hen niet eerder loslaten, voordat dat gebeurd is. Beeld en geluid zorgen voor een samenspel in *Shara*, het geluid versterkt het beeld en omgekeerd.

Om een stap verder te gaan dan de drie narratieve elementen van het model van Bordwell, ging ik ook op zoek naar de tweede betekenislaag binnen de film. Hiervoor gebruikte ik het model voor de semiotiek, waarvan Charles Sanders Peirce één van de grondleggers was. Volgens hem is alles wat zichtbaar is een teken en bestaat er geen werkelijkheid zonder deze tekens. De werkelijkheid en de kennis die je krijgt door deze tekens, zorgen ervoor dat de interpretatie van de tekens eindeloos door kan gaan. Interpretatie, associatie en het leggen van verbanden leiden uiteindelijk naar een achterliggende gedachte, ideologie of levensvisie. In de film *Shara* vallen een aantal elementen op, die ik in hoofdstuk 4 benoem.

Tijd loopt als een rode draad door Kawase's werk, zij probeert met haar films de tijd terug te halen en vast te leggen. Cyclussen binnen tijd, overgangen (zoals van het ene seizoen naar het andere) en het verstrijken van tijd zijn belangrijke thema's in *Shara*. Daarnaast speelt de natuur een grote rol in het werk van Kawase. Ze gebruikt de natuur om rustpunten en overgangen binnen een film te creëren. Vooral in *Shara* lijkt de natuur een helende werking te hebben, als moeder Reiko in haar tuin werkt of tijdens de langverwachte regenbui bij het Basara-feest. Het onheilspellende karakter en de gevaren van de natuur worden echter ook getoond door Kawase. Het smalle beekje in de film 'The Mourning Forest' verandert plotseling in een kolkende stroom en herinnert het hoofdpersonage aan het verlies van haar zoontje, die zij niet kon behoeden voor verdrinking.

Het kan haast niet anders of de achtergrond van Kawase, haar Japanse wortels, komen terug in haar werk. Al vrij snel zijn er duidelijke links te leggen tussen de thema's binnen haar werk en het Shintoïsme en Boeddhisme. De liefde voor de natuur, de dunne scheidslijn tussen leven en dood, de zoektocht naar waarheid zijn thema's die terugkomen in de religies van Japan. In hoofdstuk 5 wordt het Boeddhisme uitgebreider besproken, als ik de link leg tussen Kawase en Ozu.

Om Kawase in een context van de Japanse filmwereld te kunnen zien, gebruik ik een aantal filmische referenties en hun werk om Kawase te duiden. Ozu Ysujiro als oude grootmeester die het leven van de gewone man laat zien en Kore-Eda Hirokazu van dezelfde generatie als Kawase die ook het thema verlies terugbrengt in zijn werk. Bij Ozu komt met name het Boeddhistische element terug als overeenkomst met Kawase. Ozu heeft zelf altijd ontkend dat hij het Boeddhisme heeft laten terugkomen in zijn werk. Volgens kunsthistorica Kathe Geist is er echter geen film met zoveel Boeddhistische elementen als Tokyo Story. Een voorbeeld is het Boeddhistische ritueel bij begrafenissen, zoals het slaan op een trommel en het lezen van Sutra's. Scènes waarin dit plaatsvindt komen zowel bij Ozu als bij Kawase terug. De dood wordt daarbij niet als een tragisch einde gezien, maar als onderdeel van de natuurlijke cyclus. Deze cyclus komt op verschillende punten terug in het Boeddhisme en ook in het werk van zowel Ozu als Kawase. *Berusting* is hierbij een belangrijk begrip. In Shara wordt dit bereikt nadat Taku, Reiko en Shun het verlies van Kei een plaats hebben gegeven binnen het gezin en doorgaan met hun leven. Dat Kei nooit meer terugkomt wordt geaccepteerd en zij berusten in dit feit. De thema's familie, dood, dorp en stad, oud en nieuw, traditioneel en niet-traditioneel komen zowel terug in het Boeddhisme als in Ozu's en Kawase's films.

Kore-Eda Hirokazu is een jonge filmmaker van dezelfde generatie als Kawase. De thematiek en stijl binnen het werk van beide filmmakers is zo overeenkomstig, dat zij door filmcriticus Freddy Sartor (2008) filmbroer- en zus worden genoemd. Beiden gebruiken de genres fictie en documentaire door elkaar, zij houden de maatschappij een spiegel voor en de thema's verlies, dood en rouw komen bij beiden voor. Ook herinnering is bij beide filmmakers een terugkerend thema.

Na vijf hoofdstukken waarin ik de film Shara heb geanalyseerd met het filmmodel van David Bordwell, de tweede betekenis en symboliek heb gezocht met behulp van het model voor de semiotiek en Kawase in een context heb geplaatst, kan ik de hoofdvraag gaan beantwoorden.

Wat is de cinema van Kawase Naomi in het licht van het filmmodel van David Bordwell (sujet, stijl, fabel) en het semiotische model voor betekenisgeving?

Het antwoord op deze vraag is echter niet in een paar zinnen samen te vatten. De cinema van Kawase lijkt, hoe meer je ziet en leest van deze filmmaakster, een cinema op zich. De manier waarop Kawase werkt, is enerzijds een werkwijze met een eigen stijl, eigen regels en wetten en een persoonlijk stempel, maar bevat anderzijds elementen die ook andere Japanse filmmakers terug laten komen in hun werk. De thema's die Kawase aansnijdt, zoals verlies, dood, rouw, familiebanden en tradities zijn niet nieuw en komen in de loop van de Japanse filmgeschiedenis veel vaker voor. In het licht van de filmanalyse met behulp van het filmmodel van Bordwell, vallen bij Kawase een aantal dingen op. Ze houdt zich bijvoorbeeld niet aan de klassieke filmstijl, waarbij het sujet dominant is en de stijl vrijwel onzichtbaar zou moeten zijn. In haar documentaires speelt Kawase juist de hoofdrol. Zij is de persoon die de relatie met haar oudtante en eigen ouders onderzoekt. Met haar wisselwerking tussen fictie en documentaire, voldoet Kawase niet aan de standaard stijl zoals deze in de klassieke wijze toegepast wordt. De stijl is duidelijk aanwezig, als de jongens door de straten van Nara rennen en als we getuige zijn van het Basarafeest in de straten van Nara. Deze wisselwerking geeft je als kijker het gevoel zelf in de film aanwezig te zijn en alle personages gade te slaan. Je komt dicht bij de personages op de huid, maar kunt ze niet helemaal doorgronden. De karakters blijven mysterieus en wellicht ondoorgrondelijk.

Kawase's Japanse achtergrond komt naar voren in de elementen uit het Shintoïsme en Boeddhisme. De fascinatie en het respect voor de natuur, die wordt getoond in haar betoverende schoonheid, de familiebanden die centraal staan en de begrafenisdiensten waar veel tijd aan wordt gegeven, om maar een paar voorbeelden te noemen. De cyclus van het leven en de dood, die aangeeft dat de dood niet het einde is, speelt een dominante rol. In haar fictie komen deze persoonlijke thema's terug in het verhaal. Deze elementen maken Kawase naar mijn idee zeer authentiek en onderscheiden haar van vele andere filmmakers. Toch raakt ze met haar stijl en thematiek ook het werk van enkele Japanse filmmakers, zoals Ozu en Kore-Eda.

Uit de analyse bleek dat het model van Bordwell niet voldoende ruimte bood om de symbolische of tweede betekenis binnen de film te ontdekken. Met behulp van het semiotische model kon ik elementen uit de film gaan interpreteren en zo een tweede betekenis ontdekken. Hieruit kwamen met name de elementen uit het Boeddhisme en Shintoïsme en de dieper liggende thematiek naar voren.

De cinema van Kawase is te analyseren met behulp van het filmmodel van Bordwell, maar het biedt geen perspectief voor een diepere betekenislaag binnen de film. Het

model voor de semiotiek was nodig om betekenis te kunnen geven aan het werk van Kawase. Haar oeuvre is zeer divers, van korte documentaires tot langspeelfilms van ruim drie uur, maar in al haar werk komt dezelfde thematiek naar voren. Kawase is een zoekende filmmaakster, die eerst haar eigen wereld onderzocht met behulp van film en nu een fictionele wereld creëert, waarin dezelfde soort zoektochten naar voren komen. In *Shara* zoekt het gezin Asou naar een manier om verder te leven na de verdwijning van Kei. In *The Mourning Forest* zoeken de oude man en zijn verzorgster naar hun dierbaren, die gestorven zijn en daarmee ook naar rouwverwerking voor henzelf. Door deze thematiek door te voeren in haar gehele oeuvre, drukt Kawase een eigen stempel op de Japanse cinema.

Bewonderenswaardig aan het werk van Kawase vind ik het feit dat zij zowel het leven als de dood op een natuurlijke manier, zonder angst laat zien. Haar oudtante in het badhuis (*Birth-Mother*, 2006) is een mooi voorbeeld. De oude vrouw zit in bad, druppels water hangen aan haar tepels, die enorm worden ingezoomd en zij vertelt dat Kawase dat zij haar wel heeft opgevoed, maar nooit aan de borst heeft gehad. Qua vormgeving is deze scène overweldigend. De waterdruppels in combinatie met het rimpelige lichaam van de oude vrouw, is haast een compositie, om een term te gebruiken die ook aan Ozu is toegedicht.

Nishii Kazuo, de vriend die Kawase volgt tijdens de laatste dagen van zijn leven (*Letter from a yellow cherry blossom*, 2003), zien we hoestend en rochelend door zijn longziekte naar adem happen, maar de manier waarop Kawase vervolgens toont hoe hij ligt te slapen, maakt de dood milder en minder angstig. Soms wil je je afkeren van de man die duidelijk stervende is, maar Kawase weet net de juiste afstand te bewaren om haar vriend respectvol te kunnen tonen in zijn laatste levensuren.

Na de geboorte van haar eigen zoon (*Birth-Mother*, 2006) eet Kawase een stukje van de placenta. Het klinkt weerzinwekkend, maar Kawase zorgt er toch weer voor dat je het niet anders dan mooi kunt vinden. De manier waarop de geboorte gefilmd wordt, toont de sterke band die Kawase heeft met haar dan nog ongebooren kind. Zij zou hem nooit in de steek laten, zoals haar eigen ouders deden, dat was mijn eerste gedachte bij deze film. In andere films komt Kawase's zoon ook voor, soms samen met de oudtante.

Kawase is een meester in filmische vormgeving en zorgt ervoor dat je als kijker betrokken bent bij alle getoonde personages, of het nu in haar documentaires is of in fictie. Je kruipt op de huid van de personages, maar houdt net genoeg afstand om het geheel te blijven overzien. Een bijzondere stijl, die Kawase zich in de loop der jaren eigen heeft gemaakt en hiermee een authentiek, eigen stempel drukt.

Discussiepunten

Het belangrijkste discussiepunt voor mij is het filmmodel van David Bordwell. Een model dat op het eerste gezicht helder, overzichtelijk en objectief lijkt, blijkt in de praktijk anders uit te pakken. Het lostrekken van de drie narratieve elementen sujet, stijl en fabel bleek moeilijker dan ik dacht, maar zorgde wel voor een overzichtelijk geheel. Echter, met name bij de fabel bleek dat er verschillende manieren zijn om dit narratieve element vast te stellen. Het logisch en chronologisch vaststellen van de gebeurtenissen met de bijbehorende personages, gebeurt naar mijn idee op een individueel niveau. Mijn versie van de fabel kan compleet anders zijn dan van een andere kijker, die bijvoorbeeld net wat uitgebreider vertelt over een bepaalde (andere) gebeurtenis. Door je eigen kennis van de wereld, je ervaringen met film en je verwachtingen, creëer je zelf een bepaald beeld bij een film. Wat ik een opvallende, ontroerende of bijzondere scène vind, die ik naar voren haal in de fabel, kan voor een andere kijker niets betekenen of niet eens opgevallen zijn. Mijn fabel kan gedetailleerder zijn dan een andere, met meer woorden of scènebeschrijvingen, terwijl iemand anders het verhaal sec kan vertellen.

De subjectieve begrippen in het filmmodel van Bordwell zorgen er naar mijn idee voor dat de filmanalyse nooit objectief is en mijn analyse dus niet volledig overgenomen zou kunnen worden als zijnde enige waarheid. Het model van Bordwell biedt hierdoor voor mij geen compleet beeld van de film Shara, alles berust immers op mijn eigen waarneming. Het model zorgt er enerzijds voor dat je sujet, stijl en fabel met de bijbehorende elementen tijd, ruimte, personages enzovoorts formeel kunt beschrijven. Anderzijds berusten al deze elementen op je eigen ervaringen. Er is dus sprake van objectief analyseren versus emoties, verwachtingen en ervaringen van de kijker. Toch staat ook niet iedere kijker als individu in de wereld, hij of zij maakt ook deel uit van een gemeenschap en een maatschappij. Binnen een individu zitten dus ook elementen uit die gemeenschappelijke maatschappij, die de eigen wensen en verwachtingen weer beïnvloeden. Een complexe theorie van David Bordwell. Wellicht zou er specifiekere moeten worden aangegeven hoe men de narratieve elementen moet beschrijven.

Ondanks het feit van subjectieve analyse, ben ik hiermee doorgeshaard door het model van de semiotiek toe te passen om betekenis te geven aan de film Shara. Het model van Bordwell stopt namelijk bij de fabel, het vertellen van het verhaal. Ik miste daar een diepere laag onder, die de kern van de film omhoog haalt. Ik begrijp dat deze diepere betekenis ook met name bestaat uit mijn eigen, persoonlijke waarneming en dus niet als objectief kan worden beschouwd. De intentie van deze thesis was dan ook de film Shara uit elkaar te halen door middel van een theoretisch filmmodel en vervolgens weer bij

elkaar te pakken en de betekenis eruit te filteren. Voor mij persoonlijk is dit gelukt, maar het is mijn persoonlijke analyse en persoonlijke betekenis. Deze kan voor iemand anders helemaal anders zijn. Mijn bevindingen kunnen wellicht als achtergrond dienen om de film Shara wat beter te begrijpen en wellicht meer te waarderen.

Reflectie op eigen onderzoek en aanbevelingen

Ik heb me er vaak over verwonderd dat het schrijven van een masterthesis zo'n eye-opener zou zijn voor je eigen interesses en ontwikkeling. Ik was enorm geïnteresseerd in films, maar door deze thesis wil ik alleen nog maar films (niet alleen Japanse films) bekijken, analyseren en meer reflecteren. Ik heb ook behoorlijk wat films gezien de afgelopen maanden, variërend van arthouse tot echte kaskrakers.

Het was niet gemakkelijk, om voor de eerste keer een film te bekijken met een strak schema van Bordwell in je achterhoofd. Probeer de drie narratieve elementen maar eens van elkaar te onderscheiden. Een film zo uit elkaar halen zodat je alleen nog losse elementen hebt en daarna het geheel bekijken op zoek naar de tweede betekenis. Ik vond het een uitdaging en vind het jammer dat het einde van de thesis in zicht is. Hopelijk kan ik in de toekomst op een soortgelijke manier naar films blijven kijken blijven werken, wellicht professioneel.

Waar ik het meest tegenaan gelopen ben bij het schrijven van deze thesis is toch het theoretische deel dat erbij komt kijken. De juiste theorie voor analyse van deze film bleek moeilijker dan verwacht. Een hele tijd heb ik met VandenBunder gestoeid, tot ik erachter kwam dat ik zijn theorieën rondom film niet kon doorgronden. Een verstandige keuze om voor een ander filmmodel te kiezen, al heb ik daardoor wel wat tijd verloren. Bordwell bood me met zijn filmmodel echter meer houvast en ik merkte dat het leukste deel van de thesis begon bij de analyse en eigen interpretatie van de film. Aan het vierde hoofdstuk over symboliek en tweede betekenis heb ik dan ook veel plezier beleefd. Mijn schrijfstijl als journalist, beknopt en direct tot de kern, zorgde ervoor dat ik mezelf vaak voorbij rende. Even afremmen en zaken op een duidelijkere manier uitleggen met meer woorden of meer uitleg, was een aparte ervaring en zorgde ervoor dat ik de theorieën die ik besprak of mijn eigen ideeën beter kon verwoorden en zelf ook beter begreep.

Naschrift

Op 21 september gaat de film 'The Mourning Forest' in première in het Filmmuseum in Amsterdam. Kawase Naomi zal hierbij aanwezig zijn. Ik hoop haar een kort moment te kunnen spreken en anders in ieder geval mijn collectie films en toebehoren uit te kunnen breiden en nieuwe contacten te leggen. Het feit dat haar film op dit moment uitkomt in

Nederland en er aandacht wordt geschonken aan deze filmmaakster, geeft mij het gevoel dat ik de actualiteit een stapje voor ben geweest.

Kawase en haar films lijken langzaam Nederland en de rest van de wereld te gaan betoveren. Hopelijk kan er na het lezen van deze thesis met andere ogen naar haar films worden gekeken.

Bibliografie

Boeken:

Bock, A. (1990). *Japanese Film Directors*. New York/Tokyo: Kodansha International Ltd.

Bosma, P. et al (1991). *Filmkunde: een inleiding*. Nijmegen: Sun.

Desser, D. (1997). *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press.

Driel, H. et al (2004). *Beeldcultuur*. Amsterdam: Boom

Haute, L. (2002). *Revival van de Japanse film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Mes, T., Sharp, J. (2005) *The Midnight Eye Guide to new Japanese film*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Novielli, M.R (2002). *Kawase Naomi, I film, Il cinema*. Turijn: Effata Editrice/ Infinity Festival.

Sato, T. (1982). *Currents in Japanese Cinema: Essays by Tadao Sato*. New York: Kodansha International/USA.

Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in film, Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California.

Artikelen:

Graveland, M. (2008). Ontembaar water. *Filmmagie*, 584, XIV-XV.

Linssen, D. (2008). Het bos in. *Filmmagie*, 584, XIII.

Mes, T. (2008). Op het kruispunt van de tijd. *Filmmagie*, 584, V-VII.

Sartor, F. (2008). Het thema verlies fascineert me. *Filmmagie*, 584, XI-XII.

Teissl, Verena & Kull, Volker (2006). Poëten, Chronisten, Rebellen. *Internationale Dokumentarfilmmakerinnen im porträt*. Mamburg, Schuren.

Vanacker, S. (2007). The Mourning Forest is de vrucht van mijn opvoeding. *Filmmagie*, 584, VIII-IX.

Mondelinge bronnen

Tijdens het COFIB-weekend in april 2008 heb ik een aantal mensen persoonlijk gesproken over Kawase en haar werk. Sommige van deze filmcritici gaven een lezing over Kawase.

Tom Mes – Auteur 'Midnight Eye Guide to new Japanese film'

Luk van Haute – Auteur 'De revival van de Japanse film'

Freddy Sartor – Hoofdredacteur Filmmagie

Dana Linssen- Hoofdredacteur Filmkrant

Ronald Rovers – Redacteur Filmkrant